BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 4 - APRILE 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989.
I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800
Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 4 - APRILE 1949

Favola e realtà

Le abitudini della nostra vita, il senso dell'ultima storia, suggeriscono un modo ben particolare all'arte per riflettere la realtà: generalmente si pensa che sia sufficiente mettere lo specchio in un senso solo, nel senso della realtà che ci colpisce di piú e che per debolezza finiamo per accettare come unica. A questo proposito molte cose potrebbe insegnare la vicenda letteraria del naturalismo francese: anche là le soggezioni letterarie dipendevano sempre da un fatto centrale, la sconfitta della Francia, il dolore di un tempo triste. Qualcosa di simile si potrebbe prospettare per il nuovo realismo italiano che ha due lezioni abbastanza significative in letteratura e nel cinematografo: anche qui la nuova accezione, il nuovo modo di leggere e di interpretare la realtà dipendono dalla immagine piú evidente, piú clamorosa della nostra sconfitta e della lunga stagione delle occupazioni militari. Ora nessuno vorrà protestare contro l'esattezza del senso della cronaca per cui, d'altra parte, è abbastanza facile riportarsi alla memoria di quei giorni, ma una volta ammesso questo punto di partenza restano le domande piú impegnative, comincia il vero problema. E cioè il realismo tende a sciogliere una verità da queste immagini cosí intimamente legate al tempo oppure si limita a riflettere quelle luci, senza nessuna preoccupazione di ordine critico? La partecipazione del pubblico, il favore della critica, hanno sottolineato l'importanza del fatto di cronaca, hanno messo l'accento sulle zone piú aperte, piú scoperte della storia di quel tempo, ma di solito non si andati piú in là con le domande, quasi nessuno si è chiesto: « ma questa realtà combacia perfettamente con l'immagine della verità, tutto è stato detto, tutto è stato illuminato e sopratutto la nostra storia coincide con l'episodico, il nostro tempo è il tempo bruciato di una battuta (penso alla frase di Piscitello che chiude Anni difficili: *« A me è costato molto di piú »), la vita di quei giorni non ha possibilità di soluzione larga e piena?*

C'è un punto che dovrebbe mettere in sospetto gli spettatori piú attenti, ed è il successo che i nostri film hanno incontrato all'estero: l'immagine della vita italiana che danno questi film corrisponde esattamente all'intelligenza che gli stranieri hanno delle nostre cose. Il successo presto si è trasformato in assoluta incomprensione fino a mettere sullo stesso piano letteratura e cinematografo, fino al punto che il limitato successo dei nostri scrittori è legato alla lezione del nostro cinematografo. Ciò significa che si obbedisce a un luogo comune, a una cifra accettata come ultima definizione e con un'unica operazione si mettono da parte le due manifestazioni della nostra intelligenza artistica. Se il discorso della critica fosse

stato diverso, se dalla realtà italiana si fosse arrivati alla realtà stessa, se in una parola non fossimo stati viziati dalla cifra folkloristica, potremmo davvero sostenere che il nuovo realismo ha soddisfatto una funzione di prim'ordine. Oggi, cosí come stanno le cose, è difficile parlare di un movimento mentre riesce piú esatto parlare di successi particolari, di regioni particolari della realtà, di operazioni laterali perfettamente riuscite, in quanto si limitavano a derivare dal tempo la misura di un giorno o tutt'al piú di una stagione.

Il discorso a questo punto può benissimo abbandonare il soccorso degli esempi italiani e riportarci alla domanda che ci preme di piú: soltanto una copia fedele della realtà obbedisce al senso della verità o invece certe creazioni fantastiche hanno un senso piú largo, offrono una materia piú ricca di meditazione? Mi è capitato, tempo fa, di vedere un film di Lubitsch, Il cielo può attendere*, che adesso serve benissimo al mio scopo. Il film era fissato, come ricorderà chi lo ha visto, soltanto su una misura di favola, il dato era quindi puramente fantastico, mentre il quadro della realtà interveniva soltanto come definitore della favola, eppure alla fine restava nell'anima dello spettatore un'impressione di verità, il sospetto di essere arrivati al di là della suggestione favolosa, di avere conosciuto la condizione stessa della vita e anche una naturale successione del tempo. La verità che ci offrono i nostri film o in generale la scuola realista ha sempre qualcosa di troppo particolare perché la si possa accettare come una legge comune: è la verità di un uomo, di una data folla in un dato momento. A questo punto bisognerebbe uscire dalla cronaca, dilvire la figura umana nella storia, situare l'episodio in un libro piú largo e insomma determinato dalla condizione generale. Ed ecco che ritorniamo a un confronto che abbiamo già fatto sopra: anche per i naturalisti francesi succedeva la stessa cosa, a forza d'insistere, di esasperare il senso della realtà, Zola cadeva nell'invenzione pura, nell'allucinazione senza piú controllo da parte della realtà e non per nulla i surrealisti hanno dimostrato una certa tenerezza per le parti di pura esaltazione lirica di questo scrittore che avrebbe trasecolato di fronte a una interpretazione di questo genere del suo lavoro. Ora è evidente che nessun film ha reso meglio di* Roma, città aperta, *o di* Sciuscià, *un volto particolare della nostra famiglia a un dato momento della nostra ultima tragedia, ma si tratta di una verità talmente particolare che non può reggere, se la separiamo da un clima preciso e da una data stagione. Eppure all'estero hanno voluto riconoscere proprio in quelle immagini il nostro volto piú vero e nel fare ciò non si accorgevano di identificare un loro pregiudizio generale con un dato di fatto particolare: si è quindi esagerato non già nella valutazione artistica dei film (su cui siamo tutti d'accordo) ma sulla portata spirituale della loro accezione. Una cosa è riconoscere l'esattezza di una fotografia, un'altra è volere ridurre tutta la realtà a quelle povere proporzioni: e si avrà una conferma di questa legge antichissima fra qualche anno, quando le passioni spente, il lavoro della memoria diverso, saremo in grado di cogliere tutte le* gaucheries, *i movimenti esagerati, le sproporzioni di gusto dei nostri film: allora finalmente sapremo se si è trattato di un nuovo modo di inseguire la realtà oppure se non siamo stati ingannati da un*

artificio sentimentale, dalla retorica del semplice, dalla retorica dell'obiettivo che resta apparentemente distaccato (ma in realtà obbedisce a tutte le intenzioni di declamazione interiore). Il nostro film forse ha dovuto attraversare necessariamente questo periodo di liberazione, allo stesso modo che certi eccessi di linguaggio dei nostri scrittori hanno servito, se non altro, a guarirci dal cattivo gusto e dal sospetto di non avere fatto tutto per conoscere meglio l'uomo. Il difetto di queste scuole (realismo, naturalismo, neorealismo, ecc.) sta sopratutto in un eccesso di partigianeria: lo so, non esiste uno scrittore veramente libero, che riesca a mettersi al di sopra della lotta che descrive, ma c'è anche qui un minimo di controllo che bisogna osservare se non si vuole precipitare nel gratuito. Non per nulla alla scrittura e alla fantasia di uno Zola corrisponde sempre una grave preparazione intellettuale: le sproporzioni dei suoi romanzi non dipendono tanto dalle sue capacità di scrittore quanto dal freno interiore dei suoi pregiudizi ideologici. E se vogliamo continuare a servirci di Zola si pensi come i suoi personaggi finiscano per diventare specialmente degli " aggettivi " rifiutando quel minimo denominatore comune che spiega la storia degli uomini: anche qui, un ragazzo, un operaio, un signore cedono involontariamente a una presunzione inavvertita di propaganda, né si potrebbe sostenere che sono personaggi " interi " dal momento che la loro storia si fissa in un atteggiamento, in un tratto esemplare.

Se si cerca di liberare il cinematografo dall'occasionale, dal gusto particolare della fotografia che magari riassume assai bene la nostra partecipazione commossa, occorre partire proprio di qui, non volere dire tutto, ammettere che qualcosa non dipende dalla nostra volontà ed è deciso dal caso. Ho detto " caso " e prima avevo parlato di favola libera, ora questi due motivi non riescono a sussistere quando a tutti i costi si vuole arrivare a una conclusione, a una protesta, a una indicazione sforzata. E' evidente che le suggestioni in tal senso del film devono essere fortissime, ancora è chiaro che un regista sia portato dalla cadenza stessa della sua lettura del mondo a una conclusione: tutto questo rientra nel gusto e nella natura dello spettacolo e molto difficilmente si riuscirebbe a sottrarre il cinematografo a questa sua naturale inclinazione. Accettiamo per un momento la fermata obbligatoria della morale finale e vediamo se per caso non si potesse fare qualcosa prima, nello svolgimento stesso del racconto. Proprio perché il cinematografo è legato a un'immagine particolare e sacrificata del tempo, è quasi impossibile evitare il confronto polemico di due realtà opposte, ma in tale limitazione ci soccorre il rimedio: si tratta di non insistere su certi particolari, si tratta di risolvere in un ambito generale di leggerezza i dati troppo evidenti del dramma che si vuole raccontare. L'utilità della favola (si tenga presente ancora il film che abbiamo citato di Lubitsch) sta proprio qui, nella particolare comprensione dello spettatore che non è costretto a ridurre quello che vede nei limiti della verità: proprio perché si tratta di una favola, il problema delle ultime derivazioni non si pone, e in questo modo senza accorgersene si raggiunge un limite poetico dell'intelligenza per cui le cose acquistano di colpo la loro posizione esatta.

Gli spettatori stranieri hanno in questi ultimi film di nostra produ-

zione sottolineato esclusivamente l'esattezza delle loro impressioni: l'Italia che vedevano sullo schermo rispondeva cosí bene alle loro suggestioni o magari alle loro stesse impressioni ed è strano che un osservatore degli inganni dell'intelligenza come il nostro venerato André Gide sia caduto nell'equivoco generale: il Gide ha per conto suo — ed è evidente — ritrovato in queste immagini la riprova di certe sue preoccupazioni e il peso del luogo comune, si aggiunga anche l'intenzione di reagire alla produzione media, al tipo del film americano. E qui viene a proposito un'altra domanda: questa scuola del neorealismo ha in sé tanta forza da svilupparsi o per forza dovrà ricalcare i primi movimenti e spostare solamente l'obiettivo della polemica? Non mi sembra — anche a giudicare dai soli dati positivi del problema — che si possa superare l'ostacolo dell'episodico, la condizione della polemica. Un'altro fattore di cui bisogna tenere conto è la reazione dello spettatore: in altre parole, che cosa cerca il regista, tende alla conferma di un'impressione oppure si preoccupa di suscitare un lungo movimento di comprensione, il senso stesso di un dialogo? Ma la scuola del realismo sceglie di per sé stessa una parte della realtà, cioè limita tutta la realtà possibile a quella data zona che l'obiettivo riesce a imprigionare mentre di proposito lascia da parte tutto il resto: non è un'arte di equilibrio ma di volontà e spesso la volontà scivola verso l'arbitrario e il gratuito. Per venire a un esempio, la Roma di Ladri di biciclette *è la vera Roma, la Roma che tutti possono riconoscere o una data Roma che solo pochi hanno inventato cosí con i loro ricordi? Mi si risponderà che ogni movimento d'arte ricade sotto queste accuse, ed è vero, ma io qui intendevo sottolineare soltanto un dato: che si tratta cioè di una verità limitatissima che non ammette trasformazioni né amplificazioni. Se pensiamo al libro che ha fornito l'idea al film, il romanzo di Bartolini gode di ben altra libertà, nonostante la passione del suo autore e il numero dei veleni che l'ha scatenato: ma nel libro di Bartolini c'è un'allusione, c'è l'umiltà di rimettersi a qualcosa d'altro che non è nelle nostre possibilità di raggiungere, né tanto meno di illustrare come un esempio. La morale del realismo è sempre una morale troppo amara per essere utilizzata da tutti, è un colpo che punisce, è una frustata, ma la verità si compone del bene e del male e non va mai in una direzione sola. A forza di insistere su un tono solo si cade nella smorfia, la parola stessa diventa un grido impenetrabile, serve troppo per potere sopravvivere. Ora la fortuna dell'opera d'arte sta in ciò che lascia di intatto al mistero, non già in quello che ha svelato: ed è strano che un Gide dimentichi una lezione che ci ha illustrato per tanti anni cosí bene. A meno che non si voglia interpretare altrimenti questa strana partecipazione gidiana e dire che del mondo egli salva ormai solo le immagini che la sua lunga esperienza riesce a liberare dai veleni, ma anche cosí è una povera suggestione. La realtà per essere avvicinata con qualche successo al senso della nostra verità umana non può eliminare completamente la parte del sogno, del sottinteso, insomma l'altra parte, mentre è assai piú facile il cammino inverso: arrivare alla realtà dalla favola. Ma che sia, beninteso, una favola senza morale.*

Carlo Bo

Uso creativo del suono

Il modo migliore per iniziare un esame teorico del suono è quello di stabilirne, come abbiamo fatto per il film muto, i principi fondamentali. Ecco dinanzi a noi, abbiamo detto allora, una informe macchia bianca, una *tabula rasa.* Una macchina da presa è a nostra disposizione. Che cosa possiamo mettere sulla *tabula rasa,* quale arte possiamo creare entro i limiti dello schermo? Studiando gli strumenti a portata di mano, studiando la macchina da presa e la moviola, ci rendemmo presto conto che non eravamo costretti a seguire gli schemi teatrali. E dinanzi ai nostri occhi si aprí la prospettiva di un mondo nuovo e di una nuova arte muta.

Non foss'altro che per formulare piú chiaramente un metodo di ricerca, debbo richiamarmi per sommi capi ad alcuni dei vecchi argomenti. E' evidente che la macchina da presa può fare assai di piú che riprodurre un'azione messa in scena dinanzi ad essa. Qualora sia diretta con giusto criterio, non è soltanto uno strumento di riproduzione, ma uno strumento creativo.

E' luce. Può spostarsi nel mondo a suo piacimento. Nei limiti dello schermo, essa non è piú il proscenio sul quale si svolge un'azione teatrale. Può essere una finestra sulla realtà.

L'introduzione del primo piano dà alla macchina da presa la facoltà di penetrare nell'intimo delle cose. L'uso di questa o di quella lente dà la possibilità di cogliere a distanza i particolari. Si acquista in tal modo una facoltà « microscopica » nella ripresa degli elementi reali.

Mediante l'angolazione, ci si arricchisce di nuovi punti di vista i quali, se usati a proposito, accrescono le possibilità drammatiche, ossia creative, della descrizione. Piazzate la macchina in alto, e avrete una determinata possibilità; piazzatela in basso e ne avrete un'altra.

Ecco quali erano le elementari possibilità creative che indicarono immediatamente al cinema muto la via da seguire. Quando prendemmo in esame le possibilità insite nella moviola, e perciò le possibilità di montaggio, ci accorgemmo che nuove prospettive s'aprivano dinanzi a noi.

Riuscimmo a creare ritmi e cadenze, crescendi e diminuendi di energia, che contribuirono a dar chiarezza alla nostra esposizione.

Riuscimmo a fondere i particolari in un tutto unico. Riuscimmo a « sezionare » una strada, un'officina, una città.

Riuscimmo ad agire nell'interno delle immagini in modo da aggiungere atmosfera all'azione, o poesia alla descrizione.

Riuscimmo, giustapponendo le inquadrature, a fare esplodere le idee nella testa del pubblico. Impiegammo la giustapposizione dei particolari per ottenere speciali effetti drammatici.

Sulla scorta di queste osservazioni aprioristiche creammo una teoria che gradualmente sottrasse il cinema alla soggezione degli schemi teatrali e lo guidò verso un mondo suo proprio.

Film come *La corazzata Potemkin*, e persino i « western » avevano ben poco da spartire con gli schemi teatrali. Essi rappresentavano un'arte nuova, la quale si affidava alle possibilità che le erano peculiari per ottenere gli effetti previsti.

Lo stesso procedimento dobbiamo seguire nell'esame del film sonoro. Evidentemente non basta sfruttare la sua facoltà di riprodurre in sincronia le parole pronunciate dagli attori. In principio, costituiva già una novità sufficientemente interessante il fatto che si udissero parlare e cantare le ombre, o che si udisse il prosciutto e le uova friggere nella padella. Ma, se osservate bene, scoprite che il microfono, al pari della macchina da presa, può far di meglio che riprodurre semplicemente i rumori naturali, e che la moviola ha dinanzi a sé tante possibilità nuove quante se ne aprirono un tempo dinanzi al tavolo di montaggio dei film muti.

Anche il microfono può spostarsi a suo piacimento nel mondo. Cosí facendo esso acquista sulla realtà quello stesso potere che ebbe prima di lui la macchina da presa. Acquista il potere di fornire all'artista creatore mille e uno elementi dialettali, e i mille e un suoni che normalmente accompagnano il lavoro nel mondo. Anche se lo consideriamo come un semplice raccoglitore di materiale grezzo, il microfono dev'essere ancora liberato, al pari della macchina da presa prima di lui, dalla schiavitù dei teatri di posa.

Il materiale grezzo, naturalmente, non ha in sé alcun significato. Soltanto quando è impiegato, diviene materia d'arte. In definitiva, si tratta di sapere come dobbiamo usare il suono in forma creativa piuttosto che in forma riproduttiva.

A questo punto è forse utile ricordare l'esempio della B.B.C. Da anni ormai questa grande organizzazione è alle prese con i microfoni. Ha potuto elaborare gli effetti sonori con una libertà che non ha l'eguale in nessun altro campo; ciò nonostante, ancor oggi s'accontenta di usare il microfono quasi esclusivamente a scopi riproduttivi. Riproduce la parola, riproduce la musica, ci fa ascoltare i risultati ottenuti con questo o con quel mezzo sonoro, ma nulla aggiunge alla elaborazione del suono. Per essa, dunque, il microfono non è altro che un meccanismo di riproduzione.

Soltanto nel campo del teatro radiofonico, il suo contributo è stato positivo. In questo settore, la B.B.C. cerca di amalgamare gli effetti ottenuti piazzando il microfono in una decina di luoghi diversi. Un regista onnipotente, premendo un bottone inserisce nel circuito l'auditorio A, e la commedia s'inizia con un brano musicale. Al momento opportuno, inserisce sul precedente l'auditorio B, e alla musica sovrappone il dialogo. Dopo qualche tempo un altro bottone inserisce nel circuito un meccanismo per riprodurre il rumore del vento o il rumore di una porta sbattuta con violenza.

Ora, il film sonoro consente di realizzare questi effetti con una sicurezza maggiore, una maggiore precisione e con molta maggiore finezza e complessità. Se i suoni sono registrati sulla pellicola, bastano un paio di forbici e un barattolo di solvente per unire un suono ad un altro. Si possono orchestrare in qualsiasi modo i piú disparati frammenti sonori. Con il missaggio

si può anche sovrapporre un suono ad un altro. Il caso piú semplice di sovrapposizione è quello della musica di sottofondo e della voce in primo piano, ma, almeno teoricamente, si possono sovrapporre una decina di suoni, e ognuno di essi serba le proprie caratteristiche. A queste due possibilità si aggiunga il fatto che l'immagine è registrata su una pellicola e il suono su un'altra. E' evidente che si può accoppiare qualsiasi suono o serie di suoni a qualsiasi immagine.

Suppongo si ammetta che il suono deve sostenere l'immagine in luogo di riprodurla. Beninteso, talvolta riesce utile udire ciò che la gente dice e vedere le sue labbra muoversi, ma nulla ci impedisce di accettare il principio fondamentale per cui, ovunque si possa sfruttare il suono per accrescere l'effetto complessivo, lo si debba fare. L'immagine ed il suono debbono essere complementari e sorreggersi a vicenda: questa è la regola. Ad essa allude Pudovkin quando parla di asincronismo. Egli sostiene che le immagini ed i suoni debbono seguire ognuno un proprio ritmo, cosí come gli strumenti di un'orchestra si attengono fedelmente alle loro parti per ottenere, insieme, un risultato piú ampio.

E' ovvio che il suono può contribuire in larga misura all'arricchimento della sostanza filmica: contributo cosí notevole da fondere due arti distinte in un'arte nuova che entrambe le comprende. Si sfruttano le possibilità della parola, della musica, dei rumori naturali, del commento, del coro, e persino la possibilità di creare artificialmente suoni che non sono mai stati uditi. Grazie a questi vari elementi, in qualsiasi materia da trattare cinematograficamente possono essere trasfuse una determinata atmosfera, un particolare tono drammatico, una coloritura poetica. Se ricordiamo, infine, che il suono si può « tagliare » come si taglia la pellicola, e che mediante il missaggio si possono orchestrare tutti o parte di questi elementi in esatta rispondenza con le immagini, ci rendiamo conto delle enormi possibilità offerte dal cinema sonoro.

Qualche nuovo impiego del suono s'è ormai intrufolato anche nei film girati in teatro di posa. Grande scalpore suscitò nella critica l'applicazione che ne fece Hitchcock in una delle sue prime opere, insistendo sulla ripetizione della parola « knife, knife » (coltello). Con tale espediente il regista intendeva illuminare il lato soggettivo di una certa situazione. In seguito l'espediente è stato notevolmente perfezionato. Nel film di Hitchcock, la parola « coltello », la quale emergeva dal brusío indistinto di una conversazione, voleva semplicemente rappresentare l'idea fissa che martellava il cervello di un attore. In *Hell's Heroes,* parole « soggettive » si alternavano, con eguale procedimento, a parole realmente pronunciate. *Strange Interlude* era imperniato quasi interamente sul fatto che i personaggi dicevano una cosa ai loro interlocutori ed un'altra a sé stessi. In teatro, dove vidi impiegare per la prima volta il procedimento tecnico di O'Neill, gli attori dovettero far uso della maschera. Pronunciavano le parole « oggettive » con la maschera e quelle « soggettive » senza; il meccanismo era, naturalmente, piuttosto grossolano. In questo campo, che vorremmo definire il regno del monologo, il film sonoro può fare, e fa agevolmente, ciò che esula dalle facoltà della scena. Val quanto dire, che nuove prospettive si aprono dinanzi al dramma individuale, prospettive le quali potrebbero, se sfruttate sino

in fondo, fornire al cinema alcune possibilità di penetrazione psicologica che oggi sono proprie del romanzo.

Un altro campo nel quale la tecnica « sonora » ha grandi possibilità di sviluppo è l'uso del coro. Ricordo d'aver visto a Parigi, prima dell'avvento del sonoro, il film russo *Il villaggio del peccato*. Durante la sequenza della mietitura, un coro di esuli, nascosto dietro lo schermo, improvvisamente intonò una canzone russa. A quell'epoca la trovata fece effetto. Quando Creighton sincronizzò *One Family* usò, precorrendo di parecchio i tempi, lo stesso espediente per sonorizzare una sequenza girata in una prateria canadese. Si ritrova l'uso del coro sia in René Clair che in Lubitsch, e non si tratta piú di un semplice coro di sfondo ma di un elemento cui partecipano via via i personaggi in diversi punti dell'azione. In René Clair, per esempio, v'è un coro che serve a « sezionare » un intero caseggiato. La prima strofa è cantata da un uomo che si fa la barba al secondo piano, la seconda da una donna grassa che si sta pettinando al pianterreno, e cosí di seguito. In tal modo il coro accosta l'uno all'altro i vari tipi e crea un'unica atmosfera per l'intero ambiente.

Simile è l'uso che ne fa Lubitsch. Iniziano il coro alcuni personaggi in treno, poi ci si uniscono il macchinista, il controllore, le ruote che girano ritmicamente sulle rotaie, e persino i contadini che lavorano nei campi attraversati dal treno. Lo stesso accade nei film di Disney. Una sequenza musicale è accompagnata, sulla colonna delle immagini, dai piú prestigiosi elementi fantastici, oppure — piú raramente ma con tanta maggior suggestione — quest'ultima fa da contrappunto alla musica.

L'accoppiamento di un'atmosfera musicale con le immagini non costituisce tuttavia che un impiego elementare delle possibilità del suono. In *Three-cornered Moon* il regista presenta con pochi e rapidi tocchi il mondo dei disoccupati americani. Mentre sulla colonna delle immagini si succedono con stacchi netti varie figure di uomini visibilmente abbattuti, la colonna sonora registra frammenti di conversazioni, i quali rivelano la disperazione della gente che fa la coda per acquistare il pane. E' un vero e proprio coro composto di brani staccati. Una colonna sonora in cui è permesso introdurre qualsiasi frammento sonoro, rende possibili tutte le combinazioni fra i dialoghi del piú diverso genere. Battute raccolte per strada o in una fabbrica, dialoghi tratti da qualsiasi scena o situazione possono egregiamente servire per dar tono e colore ad una descrizione d'ambiente. Se ne trovano alcuni esempi in due film del G.P.O.: *6,30 Collection* e *Weather Forecast*.

Esiste un altro genere di coro, che potremmo chiamare « coro recitativo ». La forma piú semplice e grezza è quella del commento che di solito accompagna i cortimetraggi d'attualità. Immaginate invece che il commento sia detto da un poeta, o, meglio, immaginate di tornare al coro greco, per cui il poeta non descriva quanto materialmente accade nel film, ma legga un « recitativo » che sovrappone all'azione un particolare tono drammatico o poetico. Si consideri l'efficace esempio contenuto in un drammone americano a tinte assai forti, *Beast of the City*. Apre il film una escursione nei bassifondi di Chicago: la macchina carrella da un marciapiede all'altro, ogni cosa è immersa nel buio. In questo caso il « recitativo » è costituito dal

monotono succedersi degli appelli radio lanciati dal comando di polizia, press'a poco cosí: « Attenzione macchina 324, macchina 324; attenzione macchina 528, macchina 528; attenzione macchina 18, macchina 18; ecc. ».

Nulla impedisce l'ulteriore sviluppo del « recitativo ». In *6,30 Collection* cumuli di lettere sfilavano sul nastro mobile di un grande ufficio di smistamento. Il suono era semplicissimo: si trattava della registrazione rigorosamente obiettiva dei rumori dell'ambiente. Ben altri effetti si sarebbero potuti ottenere facendo udire, a mano a mano che sfilavano, il contenuto delle lettere, come se esse stesse parlassero per rivelare i propri segreti, oppure trasformando il contenuto di quelle lettere in versi liberi interpretati da un poeta. Oppure, ancora, si potevano far udire consecutivamente le voci dei diversi mittenti, ognuno dei quali dicesse le intenzioni, i desideri e le domande che aveva chiuso nella propria lettera. Non dico che questi espedienti sarebbero stati utili nel caso specifico, anzi, probabilmente, avrebbero dato fastidio perché sproporzionati all'argomento. Intendo soltanto affermare che tali possibilità corali debbono essere sfruttate ogni qualvolta si presenti l'occasione propizia.

In un altro senso ancora possono essere convogliate, con notevole successo, le possibilità del suono: in senso « descrittivo ». Quel grande regista del cinema muto che fu Pudovkin si distinse sempre per le splendide immagini con le quali arricchiva le proprie descrizioni.

Nella *Fine di San Pietroburgo,* in apertura di film, v'è una sequenza in cui si descrive la nascita di un bambino. Si vede, tra l'altro, un ragazzo che va nei campi a portare la notizia al padre. Mentre egli corre, il regista introduce nella sequenza l'inquadratura di una nuvola grossa e turgida, sola nel cielo. Nella *Madre* la felicitià di una donna è espressa dall'ondeggiare degli alberi e dallo scrosciare dell'acqua. Le emozioni dei protagonisti di *Estasi* e di *Romance sentimentale* erano descritte analogamente con l'introduzione di appropriate immagini « sussidiarie ».

Ai suoni, naturalmente, non è lecito attribuire gli stessi precisi significati che hanno le immagini. Alcune sequenze di *Weather Forecast* dimostrano, però, quanto efficaci siano certi « legamenti » sonori in apparenza illogici: per esempio, il rumore di un aeroplano accoppiato allo schianto di un albero maestro. L'essenziale è questo: i suoni, una volta staccati dalle fonti che li hanno prodotti, possono essere usati come immagini delle fonti stesse. Ciò permette di accrescere le possibilità descrittive della macchina da presa. Cosí, il ticchettío delle telescriventi di *Weather Forecast* è accoppiato ad una trasmissione della B.B.C. In *6,30 Collection* il rumore di un treno in partenza è associato alla visione degli uomini di fatica che scopano l'ufficio quando il lavoro è terminato e i sacchi della posta sono usciti. In *Cable Ship* i segnali radiotelegrafici si accompagnano ad un'inquadratura dell'« International Telephone Exchange ».

Un altro fatto curioso si nota se stacchiamo i suoni dalla loro fonte. Il rumore dell'aeroplano può divenire, in luogo dell'immagine dell'aeroplano stesso, l'immagine della distanza o dell'altezza. Il fischio della sirena può trasformarsi, dall'immagine del piroscafo, nell'immagine dell'isolamento e del buio.

Non saprei dire sino a qual punto possa giungere tale procedimento « de-

scrittivo », poiché cominciamo appena ora a intravedere le possibilità drammatiche e poetiche del suono. Il suono « descrittivo » si rivelerà interamente solo quando un numero sempre maggiore di suoni verrà liberato dalle proprie fonti ed acquisterà, per via di maturazione, quello speciale significato che io credo sia latente in ognuno di essi. Ciò non avverrà che dopo un intenso sfruttamento dei mezzi del film sonoro.

Iniziando una siffatta discussione sul coro, le forme descrittive ed il monologo, ho inteso soltanto fornire alcuni capisaldi generici nel quadro delle nuove possibilità acquisite dal cinema. Questo in teoria. Di solito, poi, la pratica s'incarica di smentire le teorie e le generalizzazioni. Ma un punto resta ben fermo; il suono deve integrare le immagini, e le immagini debbono integrare il suono. Non si tratta di film muto con l'aggiunta del suono. Si tratta di un'arte nuova: l'arte del film sonoro.

In *Pett and Pott* di Cavalcanti il rapporto fra suono e immagine era cosí stretto che si parlò di una tappa decisiva nell'evoluzione del « sonoro ». Certamente nessuno dei film sonori che lo precedettero era cosí poco legato a schemi teatrali. La musica fu composta con il preciso intendimento di creare un'atmosfera adatta al tema. La colonna sonora inondava la colonna delle immagini, e trasformava il grido di una donna nel fischio di una locomotiva. Nella sequenza del treno, si usava il « recitativo » in luogo del solito rumore delle ruote in corsa. In tal modo, Cavalcanti dimostrò come anche in un film a soggetto si possa efficacemente impiegare la voce di un commentatore: in definitiva la voce di Dio. Tra gli altri « effetti », si notava l'occoppiamento visivo-sonoro di una banda di pifferi e tamburi con la scena di una lite familiare. Il film mostrò quale grado di tensione drammatica si possa ottenere « staccando » da una sequenza sonora all'altra.

Il comune film sonoro è tuttora appiccicato agli schemi teatrali. Le numerose variazioni che vediamo o udiamo non rappresentano affatto una rottura decisiva con il dramma dialogato. Ma questa rottura dovrà pur venire. E il documentario aprirà la strada al cinema se riuscirà ad emancipare il microfono dalla schiavitú del teatro di posa, dimostrando attraverso la moviola quale ricca gamma di possibilità drammatiche il suono possiede oltre quelle realizzate in « interno ».

John Grierson

NOTA - Questo saggio, elaborato durante il periodo delle prime battaglie per l'affermazione della scuola documentaristica britannica (1930-1933), fa parte di un volume di scritti di John Grierson che sono stati scelti e coordinati da Forsyth Hardy con il consenso dell'autore. Nella collana di studi cinematografici di *Bianco e Nero* apparirà prossimamente l'edizione italiana del volume, a cura di Fernaldo Di Giammatteo.

Contributi del cinema alla lingua italiana

I. - Il titolo del film

Col presente saggio vorrei dimostrare quanti e quali siano gli effetti prodotti dal cinema sulla nostra lingua, limitatamente agli influssi esercitati dai film attraverso i loro titoli, personaggi e interpreti. Avverto subito che pur avendo ritenuto opportuno, per comodità di esposizione, di suddividere la materia in tre parti distinte, non intendo con questo postulare l'indipendenza e l'autonomia delle medesime, ciò che del resto non avrebbe grande importanza teorica; in pratica, poi, le tre categorie si sovrappongono, si mescolano, e persino (con nomi come *Topolino, Charlot, Tom Mix* e simili, che appartengono al titolo, al personaggio e all'interprete nello stesso tempo) si identificano.

Per « cinema » intendo, naturalmente, l'opera cinematografica in senso spettacolare, quando cioè, già ultimata, essa viene presentata al pubblico. Non rientra quindi nel tema il linguaggio tecnico della produzione del film, sopra alcuni aspetti del quale ho già avuto occasione di intrattenermi su queste pagine (1); e nemmeno la lingua impiegata dai personaggi del film nel parlato italiano delle pellicole sia nostrane che straniere, altro argomento a cui ho dedicato un ampio saggio in altra sede (2) cercando di analizzare in quale maniera il cinema si serva della lingua e come, in contropartita, incida su questa.

Che il cinematografo abbia raggiunto una straordinaria importanza nella vita spirituale e materiale delle moderne generazioni, è un fatto ormai accertato. E che esso, di conseguenza, influisca grandemente sulla mentalità, le abitudini, i gusti e il comportamento personale degli spettatori, è un altro fatto, forse non altrettanto riconosciuto, ma non per questo meno sicuro, e che mi riprometto appunto di dimostrare per la parte che ci interessa.

Può succedere che un singolo film, oppure un determinato genere di film, facciano una certa presa sullo spettatore e provochino le reazioni o imitazioni piú svariate, talvolta del tutto imprevedibili. Per esempio, la stampa riferí che un certo Giovanni Zanon, non meglio identificato, nella giornata del 31 dicembre 1948 aveva fatto pervenire alla Questura di Roma una lettera nella quale manifestava il fermo proposito di gettarsi, a mezzanotte precisa, dall'ultimo piano del piú alto edificio della città. Da ciò,

(1) *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica*, in *Bianco e Nero*, febbraio 1942, pp. 41-54.

(2) A. Menarini, *Ai margini della lingua*, Firenze, G. C. Sansoni 1947, pp. 7-39: *La lingua nel cinema.*

costernazione della polizia, la quale ignorando se si trattasse di un burlone o di un pazzo, non sapeva che fare; essa piantonò tutti gli edifici che potevano prestarsi all'impresa, ma piú nulla si seppe del signor Zanon il quale, sebbene i giornali non lo rilevassero, si era evidentemente ispirato alla trama del film di Frank Capra *Arriva John Doe!* che si stava rappresentando proprio in quell'epoca. Ma a singoli episodi di questa fatta non si deve attribuire un eccessivo valore dimostrativo.

Però, quando gli influssi agiscono oltre il singolo individuo, e se ne riscontrano le tracce su vari soggetti indipendenti, allora si può affermare l'esistenza di un fenomeno concreto, anche se i suoi aspetti non si possono collocare sullo stesso piano. Per esempio, dopo la proiezione di *Il Sergente York,* si era qua e là diffuso fra la gioventú, sia pure transitoriamente, il vezzo scherzoso di inumidirsi con la lingua il pollice della mano destra prima di accingersi a compiere qualche operazione manuale, e ciò ad imitazione della trovata principale del film, nel quale Gary Cooper bagnava, appunto col pollice umettato di saliva, il mirino del fucile prima di sparare. Sempre a mo' d'esempio, un influsso di genere diverso e ben piú duraturo è dimostrato dalla diffusa moda di dipingere o attaccare sugli autoveicoli da trasporto immagini di personaggi tolti dai cartoni animati di Walt Disney, oppure fotografie di attrici appetitose. E una perniciosa influenza venne esercitata dal cinematografo sulla gioventú, attraverso quella marea di film dedicati ai *gangsters* americani, che per lungo tempo invase gli schermi di tutto il mondo; tanto che vari paesi europei, seriamente allarmati per l'estendersi della criminalità giovanile, e trovando che l'incitamento e l'insegnamento provenivano proprio dai film in questione, ne proibirono addirittura la programmazione.

Delle suggestioni che non siano del tutto individuali, superficiali o transitorie, operate dal cinema sopra la massa del pubblico, e dentro i limiti linguistici che ho specificato all'inizio, intendo occuparmi con la scelta e abbondante scorta di esempi che ho pazientemente raccolto e ordinato. E comincio coi titoli.

Una delle dimostrazioni piú evidenti, e divertenti, dello spontaneo accoglimento del film entro gl'intimi recessi della psiche individuale, è data dall'associazione d'idee stabilita fra il significato espresso dal titolo del film e fatti o concetti della vita quotidiana. Non meraviglierà questo parallelo, se guarderemo alle forme d'espressioni letterarie e artistiche consimili: il romanzo e il teatro. Se, da una parte, la vita reale fornisce loro l'ispirazione sostanziale, dall'altra vien spesso fatto di paragonarle alla vita stessa, alle sue vicende mutevolissime e fantastiche piú della finzione. Frasi come *una vita romanzesca,* e cioè piena di fatti incredibili, un avvenimento che è *un teatro, uno spettacolo* (o *un cinematografo*) e cioè straordinariamente comico o curioso, sono nate per questo. Il titolo di un romanzo, di una commedia, di un dramma acquista il valore di una formula, di un simbolo, di un tema; viene ritenuto dalla mente anche in senso assoluto, col significato che esprime per se stesso, senza una diretta subordinazione al contenuto dell'opera cui si riferisce; e finisce poi coll'acquistare significati

(1) Avverto che per vari controlli e per le date di alcuni film mi sono valso dell'opera egregia di F. Pasinetti, *Storia del cinema,* Roma, *Bianco e Nero,* 1939.

metaforici, spesso scherzosi, che arrivano addirittura ai giochi di parole e si prestano ad innumerevoli e svariatissime applicazioni.

Mi spiego con qualche esempio. Un individuo che esce dai gangheri, è un *Orlando furioso,* dal poema di Ludovico Ariosto; una vedova che se la spassa, *La vedova allegra,* dall'operetta di Franz Lehar (nome che, fra parentesi, fu poi scherzosamente applicato intorno al 1944 ai caccia-bombardieri alleati operanti isolatamente; a proposito di che aggiungo che tanto *I due derelitti,* di De Courcelle, quanto *Le due orfanelle,* di Adolphe D'Ennery, furono a Bologna comuni designazioni ironiche dei due o tre superstiti caccia italo-tedeschi i quali, nel cielo della città (1944), rappresentavano simbolicamente la nostra aviazione). Secondo un detto comune, due sergenti che stiano sempre insieme, o anche semplicemente due amici, sono *I due sergenti,* dal dramma di D'Aubigny. Ancora: *fare la Manon* si usa in Emilia per « mangiare con le mani », senza posate, nonché per qualcosa di peggio; e la risonanza del libro e del caso Kravcenko ha fatto diffondere l'espressione *aver scelto la libertà* nel caso di funzionari russi o filorussi che passano in campo avverso.

La stampa contribuisce a consolidare l'usanza, quando le càpita il destro, e intitola per esempio *Quello che prende gli schiaffi* (con riferimento al racconto di Leonida Andreev) un articolo dedicato al nostro ceto medio; potrei citare infiniti esempi. A proposito di *Manon* rammento che qualche decennio fa, allorquando i monologhi riuscivano a interessare gli ascoltatori nei teatri e nei salotti, ce ne erano alcuni quasi interamente congegnati coi nomi di opere liriche, adoperati in senso traslato.

Che poi i titoli utilizzati in questa maniera si siano in certo qual modo sganciati dal contenuto dell'opera relativa, diventandone indipendenti, può essere per es. dimostrato dal fatto che tre uomini qualsiasi veduti regolarmente insieme vengono detti scherzosamente *I tre moschettieri,* sebbene sia noto che *I tre moschettieri* di A. Dumas in realtà erano quattro...

Converrà intanto ricordare che la ricerca del titolo di un film rappresenta, com'è ovvio, una faccenda delicata, dato che una gran parte della fortuna dell'opera può essere subordinata alla felicità della scelta. Nel caso di film nostrani, sempre che non riproducano lavori letterari già noti, il cui titolo viene generalmente conservato, si deve agire d'intuito, valutando preventivamente le possibili impressioni del pubblico. Nel caso di edizioni italiane di film stranieri, invece, si traduce ove sia possibile il film originale, oppure lo si modifica, salvo a sostituirlo addirittura nel caso in cui difficoltà di ordine linguistico o psicologico lo impongono. Cosí, per dare qualche esempio, il film *For Whom the Bell Tolls* si è potuto intitolare in Italia *Per chi suona la campana* (in Francia *Pour qui sonne le glas*), mentre per *Gentlemen's Agreement,* pressoché intraducibile, si è fatto ricorso a *Barriere invisibili,* e *You Can't Take It with You* è diventato *L'eterna illusione.*

Un titolo bene indovinato, dunque, può contribuire al successo del film, e può inoltre colpire l'immaginazione del pubblico in modo tale da farsi ricordare per se stesso e, attraverso spontanei o elaborati paralleli con fatti, concetti e persone della vita reale, passare prima all'uso metaforico,

e poi a quello piú generale e generico della frase fatta, stereotipa: ciò che gli inglesi chiamano *cliché* o *prefabricated phrase*.

Credo che una delle dimostrazioni piú tipiche e originali dell'impiego figurato dei nomi di film nel nostro senso sia offerta da quegli elenchi di titoli raffrontati a cose e a uomini del giorno, i quali circolavano, manoscritti o dattilografati, ma sempre anonimi, negli uffici, nelle scuole, nelle caserme, ovunque fosse permanentemente raccolta una certa quantità di persone vincolate fra loro da un minimo di amicizia o di confidenza. Chi leggeva uno di questi elenchi, spesso lo ricopiava, magari in piú esemplari, per distribuirli a sua volta, aumentandone cosí la circolazione. Essi avevano la caratteristica di nascere e di diffondersi principalmente quando una speciale situazione politica oppure una particolare condizione di vita materiale o morale facevano maggiormente gravare i loro effetti sul pubblico; allora prendevano di mira un determinato argomento o ambiente o persona, scegliendo ciascuno un tema specifico, ed assurgendo al valore di un vero e proprio giudizio popolare.

Per quanto la voga di redigere e di far circolare questi elenchi sia oggi in declino, è un fatto che essi costituiscono una delle piú curiose e interessanti documentazioni dello spirito caustico del nostro popolo, questa forza innata e insopprimibile che tante volte ha potuto lenire i nostri guai mutando il pianto in riso, attraverso giudizi sovente impulsivi e spietati, è vero, ma quasi sempre fondamentalmente esatti. Sono documentazioni, insomma, della psicologia popolare e al tempo stesso della storia degli avvenimenti nazionali. Ne darò alcuni saggi, che tolgo dalla mia raccolta di appunti, in modo che possano attestare periodi e condizioni politico-sociali differenti.

Questo è un elenco che porta il titolo *I film del giorno visti dall'impiegato*, e i suoi raffronti sono davvero gustosi:

Capo Ufficio	IL FEROCE SALADINO
La stenografa	TROPPO AMATA
La dattilografa	NATA PER DANZARE
Il contabile	RE DI DENARI
Il fattorino	L'UOMO DELLA SCURE
La portinaia	REGINA DELLA SCALA
La via dell'ufficio	SENTIERO DEL PINO SOLITARIO
Il Direttore	LA JENA DI BARLOW
La segretaria vecchia zitella	GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!
Le colleghe d'ufficio	ANGELI SENZA PARADISO
Gli impiegati	I MISERABILI
Il 28 del mese	L'ORA CHE UCCIDE
Il 30 del mese	RESURREZIONE
Chiamata per lo stipendio	LA FEBBRE DELL'ORO
Chiamata all'Ufficio Personale	GATTA CI COVA
Dieci minuti prima dell'uscita	FOLLIE DI BROADWAY
Uscita	LA CARICA DEI 600
Aumento di stipendio	CHI E' PIU' FELICE DI ME?
Ore d'ufficio	20.000 ANNI A SING-SING
Il cassiere, il 31 del mese	L'UOMO CHE AMO
I creditori	STERMINATELI SENZA PIETA'!
Richiesta di un prestito	F. P. 1 NON RISPONDE
Assenza del Capo Ufficio	IL CONGRESSO SI DIVERTE
Ferie	E' ARRIVATA LA FELICITA'

Veramente, *Il feroce Saladino* non è — in origine — un film, bensí il nome di una delle figurine della famosa « Collezione Perugina » (1); ma questa confusione dimostra anch'essa che, per le nostre metafore linguistiche, ciò che piú conta è la popolarità del titolo-frase, e non il riferimento a ciò che a suo tempo il titolo stesso serví a contraddistinguere.

Quest'altro elenco è dedicato alla vita dello studente, e circolava per le scuole medie bolognesi:

Liceo Minghetti	CINECITTA'
La scuola	L'INFERNO GIALLO
Il Preside	IL FEROCE SALADINO
I bidelli	SENTINELLE DI BRONZO
La bidella	REGINA DELLA SCALA
La classe	MURAGLIE
La scuola mista	SINFONIE DI CUORI
Compagni e compagne	AMANTI SENZA DOMANI
Gli alunni	ANGELI SENZA PARADISO
I Professori	GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!
I voti	S. O. S.
La penna del registro	LA FRECCIA AVVELENATA
Il piú bravo che non passa i compiti	PROPRIETA' RISERVATA
Le spie della classe	LABBRA TRADITRICI
Il disattento	LABBRA SOGNANTI
Il piú asino che prende sei	TUTTA LA CITTA' NE PARLA
Chiamata in Presidenza	FIAT VOLUNTAS DEI
Confessare la verità	MISSIONE EROICA
Progetti di fughino (2).	PENSACI GIACOMINO
Fughino in massa	ALLEGRI MASNADIERI
Quello che fa fughino	IO SONO UN EVASO
Intervallo	TRENTA SECONDI D'AMORE
Manca il Professore	NEW YORK SI DIVERTE
Compito sbagliato	ORIZZONTE PERDUTO
Uscita dei maschi dal Liceo	LA CARICA DEI SEICENTO
Uscita delle femmine	CENTO UOMINI E UNA RAGAZZA
Una settimana di sospensione	7 GIORNI ALL'ALTRO MONDO
Consiglio di Professori	IL CONGRESSO SI DIVERTE
Durante il Consiglio	STERMINATELI SENZA PIETA'
La pagella	RIVELAZIONE
Il giorno della pagella	URAGANO
L'alunno e il Professore	CONIGLIO E LEONE
Un giorno di vacanza	VOGLIO VIVERE CON LETIZIA
Il Professore di religione	L'ULTIMO DEI PAGANI
Il sorriso del Professore	AVORIO NERO
Registro	SIGILLO SEGRETO
Interrogazione	TORMENTO
Terzo trimestre	ULTIMA PARTITA
Matematica	L'ORA CHE UCCIDE
Esami	L'INFERNO DEI VIVI
Esami di Ottobre	RESURREZIONE
Bocciatura finale	LASCIATE OGNI SPERANZA
Vacanze di Natale	FOLLIE D'INVERNO
Vacanze	E' ARRIVATA LA FELICITA'

Il seguente, invece, è dedicato alle disgraziate condizioni alimentari del Paese durante l'ultima guerra, e al famigerato tesseramento. Dati i

(1) Poi si ebbe il film *Feroce Saladino* con Angelo Musco (n. d. r.).
(2) *Far fughino* significa a Bologna marinare la scuola.

2

rigori del regime politico di allora, lo si faceva circolare con la pseudo-segretezza e la morbosa voluttà con cui si raccontavano le barzellette antifasciste, e i paralleli ivi raccolti acquistavano quasi la funzione di linguaggio convenzionale protettivo, utile per nominare cose di cui era pericoloso discorrere pubblicamente (1):

La tessera	L'ORRIBILE VERITA'
Il pane	LASCIATECI VIVERE
La farina	ORIZZONTE PERDUTO
La polenta	BIONDA SOTTO CHIAVE
Il burro	IL SOGNO INFRANTO
L'olio	TORMENTO
Il riso	ABBANDONO
Il caffè	L'INAFFERRABILE
Le patate	IL TESORO NASCOSTO
I fagioli	TUTTA LA CITTA' NE PARLA
Il formaggio	L'ULTIMA PASSIONE
Il salame	L'ESILIATO
La banana	LA STRANIERA
La carota	L'ORCHIDEA ROSSA
Un uovo la settimana!	UN CASO SENSAZIONALE
La colazione	IL PRIMO PENSIERO
Buon appetito!	NON ME LO DIRE!
Il supplemento	INGRATITUDINE
Il macello	LA PORTA CHIUSA
La fila	PRIGIONIERI DEL SOGNO
La saponetta	L'ADORABILE SCONOSCIUTA
Il carbone	L'AVORIO NERO
I punti	PENSACI GIACOMINO!
Il gas	LO VEDI COME SEI?
L'oscuramento	LUCI NELLA CITTA'
La pila	LUCI NELLE TENEBRE
Gli accaparratori	STERMINATELI SENZA PIETA'
L'allarme	PERICOLO PUBBLICO N. 1
La sirena	L'UOMO CHE GRIDAVA AL LUPO
Il rifugio	PRIGIONE SENZA SBARRE
L'U.N.P.A.	L'ALLEGRA BRIGATA
Provviste nascoste	PICCOLO MONDO ANTICO
Che la piantassero!	IL SOGNO DI TUTTI

Cala la tela

Trattandosi di cinematografo, e non di teatro, quel *Cala la tela* finale non appare molto appropriato; tuttavia conferma la spontaneità del parallelismo che si stabilisce intimamente fra vita reale e finzione spettacolare.

L'elenco che segue fu distribuito, e questa volta senza timori, nell'agosto del 1943, dopo la prima caduta del fascismo, e divenne presto famoso in quanto forniva una delle prime occasioni di libero sfogo. Ha per titolo *Parodia di film:*

Hitler	IL PIRATA SONO IO
Graziani	IL CANTANTE PAZZO
Vittorio Emanuele	L'UOMO SENZA VOLTO
Badoglio	L'ANGELO DELLE TENEBRE
Mussolini	E' SCOMPARSO UN UOMO
Gli squadristi	I PIRATI DELLA MALESIA

(1) Ne ho parlato nel citato *Ai margini,* al capitolo *La borsa nera,* pp. 65-82.

Giovinezza	MUSICA PROIBITA
Ciano	L'UOMO CHE SBANCO' MONTE-CARLO
Italia e Germania	LE DUE ORFANELLE
Consiglio dei Ministri	GATTA CI COVA
I volontari	SE NON SON MATTI NON LI VOGLIAMO
Discorso del Duce	LA CANZONE AL VENTO
P. N. F.	CATENE INVISIBILI
La caduta del Regime	ACCADDE UNA NOTTE
26 Luglio 1943	NOTTE D'INCANTO
150 grammi di pane	TUTTA LA CITTA' NE PARLA
Tagliatelle	SOGNI ED ILLUSIONI
Ricchezza dei gerarchi	MILIARDI, CHE FOLLIA!
I fascisti	STERMINATELI SENZA PIETA'
L'ammasso	TESORO NASCOSTO
Vincere!	L'ETERNA ILLUSIONE
Ho fame	PAROLA D'ORDINE
Andare in fila	CALVARIO DI DONNA
Senza tessera	VOGLIO VIVERE COSI'
Incursione	L'ORA DEL SUPPLIZIO
Il rifugio	PRIGIONE SENZA SBARRE
Cessato allarme	E' ARRIVATA LA FELICITA'
Gli sfollati	I MISERABILI
La Sicilia	PARADISO PERDUTO
La pace	C' E' SEMPRE UN MA
Al cimitero	AVANTI C' E' POSTO!

Questo è un rimaneggiamento dei due precedenti, posto in circolazione intorno al novembre 1943. Alcune aggiunte tradiscono rinnovate preoccupazioni a causa della situazione politica verificatasi in Italia dopo l'8 settembre di quell'anno. E' intitolato *Grandi film:*

Vittorio Emanuele	L'UOMO SENZA VOLTO
Badoglio	L'ANGELO DELLE TENEBRE
Hitler	IL PIRATA SONO IO
Mussolini	IO SONO IL COLPEVOLE
Gli squadristi	I PIRATI DELLA MALESIA
Starace	E' SCOMPARSO UN UOMO
Ciano	L'UOMO CHE SBANCO' MONTE-CARLO
Le patate	IL TESORO NASCOSTO
Il caffè	AMORE PERDUTO
150 grammi di pane	TUTTA LA CITTA' NE PARLA
Italia e Germania	LE DUE ORFANELLE
I tedeschi	STERMINATELI SENZA PIETA'
Vincere!	L'ETERNA ILLUSIONE
Il rifugio	PRIGIONE SENZA SBARRE
La miseria	PAROLA D'ORDINE
Firenze	LA VERGINE SACRA
Finitela!	IL PENSIERO DI TUTTI
La farina gialla	BIONDA SOTTO CHIAVE
L'incursione	L'ORA DEL SUPPLIZIO
Il Consiglio dei Ministri	GATTA CI COVA
Giovinezza	MUSICA PROIBITA
Il cessato allarme	E' ARRIVATA LA FELICITA'
Il discorso del Duce	LA MIA CANZONE AL VENTO
L'Impero	PARADISO PERDUTO
La coda	CALVARIO DI DONNA

Italia	DONNA PERDUTA
Germania	RIPUDIATA
P. N. F.	CATENE SPEZZATE
I volontari	SE NON SON MATTI NON LI VOGLIAMO
Hitler - Mussolini	GLI ULTIMI FILIBUSTIERI
Il Tripartito	IL PONTE DI VETRO
Gli sfollati	I MISERABILI
Al cimitero	AVANTI C' E' POSTO!
Le dimissioni di Mussolini	ACCADDE UNA NOTTE

Ho parlato prima di caserme. Ora aggiungo che in tutti gli ambienti militari si manifesta una vera e propria manía di applicare titoli di film alle proprie faccende. Ecco un elenco tipico, il quale abbraccia coi suoi paralleli quasi l'intera vita militare. Circolava nei primi mesi del 1943 e aveva per titolo *Confronto di alcune fasi della vita militare con gli ultimi film cinematografici:*

Chiamata alle armi	IL GRANDE APPELLO
La via del distretto	SENTIERO DEL PINO SOLITARIO
Il Distretto	IL MERCATO DI SCHIAVI
La caserma	TERRA SENZA DONNE
La compagnia	L'ALLEGRA BRIGATA
La camerata	IL RECLUSORIO
Il giuramento	LA VITA CAMBIA
La sveglia	L'ORA CHE UCCIDE
L'adunata	URAGANO
Il caffè	ACQUA CHETA
Primo rancio	GRAND HOTEL
Secondo rancio	LA TAVOLA DEI POVERI
Carne e brodo	CHI LA DURA LA VINCE
Libera uscita senza permesso	UN'AVVENTURA PERICOLOSA
Libera uscita	LA CARICA DEI 600
La ronda	TRE UOMINI IN FRAK
Permesso serale	FOLLIE DI BROADWAY
Permesso di 48 ore	LIBERTA' PROVVISORIA
Licenza	7 GIORNI ALL'ALTRO MONDO
La ritirata (il segnale di tromba)	IL RICHIAMO DELLA FORESTA
Il silenzio	TRISTE ABBANDONO
La branda	AMO TE SOLA
Il generale	IL DOMINATORE
Il colonnello	IL CORSARO NERO
Il maggiore	L'UOMO DEL NIGER
Il capitano	LA MASCHERA NERA
Il tenente	IL FANTINO DI KENT
Il maresciallo	L'UOMO INVISIBILE
I sergenti	STERMINATELI SENZA PIETA'
I caporali magg. e i caporali	PERICOLO PUBBLICO N. 1
I soldati anziani	I MISERABILI
I richiamati	MILIZIA TERRITORIALE
I firmaioli (i volontari)	I FIGLI DI NESSUNO
L'ufficiale medico	MEDICO PER FORZA
Gli infermieri	UOMINI IN BIANCO
I marcanti visita	FACCE FALSE
La puntura	LA FRECCIA AVVELENATA
Il capitano d'ispezione	L'UOMO OMBRA
L'ufficiale di picchetto	RE PER UN GIORNO
Il sergente d'ispezione	LA SPIA B. 28

Il capo-posto	CONSEGNA SICURA
La guardia alla porta	SENTINELLE DI BRONZO
Picchetto armato	PATTUGLIA DEI SENZA PAURA

Questo è una variante del precedente, ed ha un titolo molto significativo, *La vita militare rappresentata da film « Parodia »:*

Chiamata alle armi	SENTENZA DI MORTE
La via del distretto	SENTIERO DEL PINO SOLITARIO
Il comandante del distretto	IL SELVAGGIO
Il colonnello	LA JENA DI BARLOW
Il capitano	IL FEROCE SALADINO
Il comandante la compagnia	PERICOLO PUBBLICO N. 1
L'ufficiale pagatore	RE DI DENARI
L'ufficiale di picchetto	IL DOMINATORE
Gli ufficiali del reggimento	LA FAMIGLIA BARRETT
I sergenti	FACCE FALSE
Il caporale di giornata	IL LADRO DI BAGDAD
I soldati	I MISERABILI
La vita militare	20.000 ANNI A SING-SING
La sveglia	L'ORA CHE UCCIDE
L'adunata del reggimento	IL GRANDE APPELLO
Richiamo alle armi degli anziani	F. P. 1 NON RISPONDE
I piantoni ai gabinetti	I PESCATORI DI PERLE
La corvée alla caserma	LA PATTUGLIA SPERDUTA
La ramazza	LA REGINA DELLA SCALA
La gavetta	TROPPO AMATA
La libera uscita	LA CARICA DEI 600
Otto giorni di licenza	8 GIORNI ALL'ALTRO MONDO
Il congedo	RESURREZIONE
Il treno dei congedanti	IL TRENO FANTASMA
La burba in libera uscita	ALI' BABA' VA IN CITTA'
Permesso serale	FOLLIE DI BROADWAY
La ronda	LE TRE SPIE
Divertimenti serali	ABBASSO LE DONNE
In abito borghese	IO SONO UN EVASO
La ritirata	IL RICHIAMO DELLA FORESTA
La branda	IL CANTO DELLA CULLA
Il silenzio	MISTERO PROFONDO
Il capitano d'ispezione	L'UOMO OMBRA
Il sergente d'ispezione	L'OMBRA CHE CAMMINA
La camerata	TERRA SENZA DONNE
La prigione	IL COLPEVOLE
Il consegnato	SONO STATO IO
La consegna	PRIGIONE SENZA SBARRE
Allarmi di notte	UNA NOTTE AL CAIRO
Campo invernale	TURBINE BIANCO
I partenti per il campo	I DEPORTATI
La baionetta	IL PUGNALE AVVELENATO
Le cimici	IL TORMENTO
Il passo romano	DANZA DI VENERE
I soldati in marcia	CAROVANE
I furieri	GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!
La fureria	ANGELI SENZA PARADISO
Gli infermieri	UOMINI IN BIANCO
Lo spaccista	L'UOMO CHE SBANCO' MONTE-CARLO
I firmaioli	STERMINATELI SENZA PIETA'
Adunata per la decade	LA FEBBRE DELL'ORO
L'assenza degli ufficiali	IL CONGRESSO SI DIVERTE

La posta	ORA VIVIAMO
La lettera della fidanzata o della moglie	DIFENDO IL MIO AMORE
Il vaglia	E' ARRIVATA LA FELICITA'
L'ufficio vaglia	LA CASA DEI ROTSCHILD
La licenza	DESIDERATA

Si noti che, per il soldato, questo genere di invenzioni non rappresenta soltanto un buon passatempo, oggi un po' giú di moda ma pur sempre gradito. Esso costituisce altresí uno sfogo sentimentale, una naturale reazione psicologica alle traversie e ai dispiaceri della vita militare; tant'è vero che i disagi e i pericoli delle guerre stimolano questa tendenza, e vediamo cosí intensificarsi il fenomeno proprio quando il soldato dovrebbe avere, a rigor di logica, ben poca voglia di scherzare. Prova mirabile delle nostre doti filosofiche, fornita da saggi autentici di geniale umorismo popolare. Ecco ad esempio un elenco compilato nel 1937 in A. O., a Dessié, da legionari della campagna etiopica; in origine era piú breve, e fu accresciuto in patria con titoli piú moderni ed appropriati:

Il carporale di giornata	IL LADRO DI BAGDAD
Il piantone alle camerate	I CANDELABRI DELLO ZAR
Le latrine	NAPOLI D'ALTRI TEMPI
Pulizia alle latrine	MISSIONE EROICA
Il soldato di ramazza	OGGI LAVORO IO!
La spesa viveri	LA CORRIERA DI LIONE
Pulizia alle brande	PRENDETELE VIVE!
Il bagno	IL MUSEO DEGLI SCANDALI
La prigione	SEPOLCRO INDIANO
La prigione di rigore	TUTTA LA CITTA' NE PARLA
La prigione semplice	RITORNO ALL'ALBA
La consegna	PRIGIONE SENZA SBARRE
I prigionieri	ANGELI SENZA PARADISO
Appello ai consegnati	F. P. 1 NON RISPONDE
Chi ha rubato la gavetta?	IL SEGRETO DELLE PIRAMIDI
Il maresciallo di cucina	L'UOMO CHE SBANCO' MONTECARLO
I cucinieri	I TRE PORCELLINI
Il magazzino	L'ISOLA DEL TESORO
I magazzinieri	GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!
La fureria	GATTA CI COVA
Il furiere	L'UOMO DAI DUE VOLTI
Gli aiutanti furieri	I TRE VAGABONDI
Gli spaccisti	GLI ULTIMI GANGSTERS
L'attendente	L'UOMO CHE RINNEGO' SE STESSO
Carica fissa (telefonista, magazziniere,...)	IO VIVO LA MIA VITA
La lavandaia	FINALMENTE UNA DONNA
La pezza da piedi	IL VELO DIPINTO
Presentat'arm (con la branda) (1)	VOLO DI NOTTE
Gavettino (1)	BRUSCO RISVEGLIO
La posta	MESSAGGIO SEGRETO
Il vaglia	E' ARRIVATA LA FELICITA'
La decade	LA FEBBRE DELL'ORO
Il congedante	CHI E' PIU' FELICE DI ME?
Il congedo	RITORNO ALLA VITA

(1) Il *presentat'arm* è uno scherzo militare consistente nel rizzare bruscamente la branda del compagno che dorme, il quale cosí rimane a testa in giú, insaccato fra lenzuola e materasso. E il *gavettino* o *gavetta* è un altro scherzo che consiste nel sospendere ad una cordicella attorcigliata, sul capo del dormiente, in modo che poi si rovesci.

E' facile capire come ad una produzione anonima cosí notevole debba forzatamente corrispondere un'adeguata partecipazione ufficiale della letteratura militare a stampa. E infatti incontriamo abbondanti materiali nei numerosi giornalini di guerra o di caserma a carattere umoristico-tonificante, negli album commemorativi dei corsi per allievi ufficiali o accademici, che sono tradizionali presso le nostre scuole militari, e cosí via.

Per dare esempi maggiormente dimostrativi sceglierò alcuni saggi provenienti dalle fonti piú disparate. Aggiunti ai precedenti, essi mostreranno come la popolarità dell'argomento fosse indipendente dalla località, dal corpo di appartenenza e dal clima politico esistente. Ricavo le seguenti parodie dall'album del *157° Reggimento Fanteria Motorizzato « Liguria », 1° Corso Allievi Ufficiali, 15 gennaio 1939-15 luglio 1939*, Stamperia Coloniale Bengasi 1939, dove sono raccolte sotto il titolo di *Scuola Film Presenta:*

Sveglia	SOGNO INFRANTO
Toeletta	L'ULTIMA NEMICA
Il Piantone	IL RE DELLA SCALA
Colazione	L'AMARO TE' DEL GENERALE YEN
Adunata	IL GRANDE APPELLO
La marcia	INFERNO VERDE
Esercitazione	L'ORA DEL SUPPLIZIO
La posta	TORMENTO
Gli allievi	I FILIBUSTIERI
Tabella dei consegnati	DANNAZIONE
Libera uscita	LA CARICA DEI 600
Mensa	E' ARRIVATA LA FELICITA'
In prigione	FINALMENTE SOLO
Ritirata	AMARO RITORNO
Cicchetto (1)	STRETTAMENTE CONFIDENZIALE
Strada Apollonia	LA GRAN VIA

e col titolo *Orario Film*:

Ore 5	PATTUGLIA ALL'ARMI
Ore 5,30	VENTI SECONDI D'AMORE
Ore 6	IL GRANDE APPELLO
Ore 14,30	ESAME DI MATURITA'
Ore 15,30	F. P. 1 NON RISPONDE
Ore 17,30	E' ARRIVATA LA FELICITA'
Ore 18	IO SONO UN EVASO
Ore 21	TRISTE RITORNO

Abbondano in questa classe di documentazioni i riferimenti a cose, luoghi e persone comprensibili soltanto per coloro che appartengono allo stesso ambiente. Nella stessa pubblicazione ci sono poi altre rubriche del medesimo tipo, di interesse del tutto locale; col titolo di *Analogie*: « Il tiro di combattimento » - *La presa di Port-Arthur;* con quello di *Attività sportiva:* « Il salto a capovolta » - *Follie di Broadway*: « Il percorso di guerra » - *Muraglie*: « Il saggio ginnico » - *La gincana tragica;* con quello di *Profili*: « Lambrugo Cardinale » - *I ragazzi della Via Paal.* Non occorre

(1) Nel senso militare di « rimprovero ».

insistere su questo genere di pubblicazioni, presso il quale gli esempi sono innumerevoli.

Le seguenti rubriche sono contenute in un raro giornaletto ciclostilato, fondato nel novembre del 1941 dai prigionieri di guerra italiani nei campi inglesi di Londiani nel Kenya. Avevano per titolo *Cine-campo 365* e per sottotitolo *Film in prossima visione*, ed erano anch'esse piene di riferimenti locali. Eccone alcune:

L'adunata	TORMENTO
Distribuzione carta igienica	E' ARRIVATA LA FELICITA'
Capi Baracca a rapporto	IL CONGRESSO SI DIVERTE
Distribuzione rancio	LA CARICA DEI SEICENTO
Officers only	MUSICA IN PIAZZA

L'AVVELENATORE - con Cap. Clerici
BEL-AMI - con Cap. Marsaglia
F. P. 1 NON RISPONDE - con S. T. Trigilio
OGGI LAVORO IO - con Ten. Danti
CAPITAN CO...CORICO' - con Cap. Colella
MR. WU - con Ten. Cimino
ERO UN EVASO - con Ten. Arena e Tonelli
IL GRANDE BARNUM - con C. M. Alabiso
IL CANTANTE PAZZO - con S. T. Procida
RIVALITA' EROICA - con Santucci e Riccardi
L'UOMO OMBRA - con C. M. Salani
OLIMPIADI - con T. Curcio il vecchio

Il medesimo giornaletto istituisce una variante estetica, consistente nel citare solamente il titolo del film e nello stabilire il trapasso mediante caricature o illustrazioni, anziché con parole. Esempi:

L'AMARO TE' DEL GENERALE YEN - con Cimino
TUTTA LA CITTA' NE PARLA, produzione Impero (quattro visi)
RASPUTIN - grande interpretazione del famoso artista Mazzolaievic
SANDERS OF THE RIVER (BOZAMBO) (caricatura del comandante inglese)
IL CONTE DI LUSSEMBURGO - con Gentile
LE CAPANNE DELLO ZIO TOM (caricatura di un soldato indigeno)
I LANCIERI DEL BENGALA - con Caradonna
I RAGAZZI DELLA VIA PAAL (otto visi)
DESIDERIO (figura di un prigioniero che sogna una donna nuda)
TORMENTO (figura di rape, carote, e servizi faticosi)
VOLO DI NOTTE (uno che inciampa e cade)
ORIZZONTE PERDUTO (il cimitero del campo)
LE LUCI DELLA CITTA' (le lampade di fortuna del campo)
GRANDI MAGAZZINI (lo spaccio, chiuso, del campo)
SENTINELLE DI BRONZO (Mussolini e il campo col filo spinato)

Un giornale di guerra che ospitò largamente un siffatto umorismo fu *Vedetta Atlantica*, pubblicato a Bordeaux (base di sommergibili italiani, che il segreto militare imponeva di chiamare *Betasom*) dal 6 novembre 1941 al 30 dicembre 1942, destinato ai sommergibilisti e tecnici di marina colà dislocati. Riproduco soltanto l'elenco specifico contenuto nel numero dell'8 febbraio 1942, anche questo con riferimenti locali:

Il nostromo	ANCORE D'ORO
La sentinella	SENTINELLE DI BRONZO
La ronda	PATTUGLIA DEI SENZA PAURA

Le malattie veneree	PENSACI GIACOMINO!
La blenoraggia	DRAMMATICA AVVENTURA
I ruffiani	SPIONAGGIO SEGRETO
I lavativi (1)	CONTROSPIONAGGIO
Comoli	TARAS BULBA
Comoli brillo	TRE UOMINI E UN LAMPIONE
Maffione	LA PIU' BELLA DI ALLAH
Benci	L'EBREO SUSS
Guttilla	L'UOMO DEL GIORNO
Traverso	E' SCOMPARSA UNA DONNA
Mazzia	VENERE BIONDA
Bucceri	IL DOMINATORE
Capo Tucci	NAGANA
Esposito	LE AVVENTURE DI SCHERLOCK HOLMES
Il comandante Todaro	IL PIRATA SONO IO
Bodiglio	VOCE NELLA TEMPESTA
L'infermiere	IL DOTTOR MABUSE
Medici	IL DOTTOR ANTONIO
Quadrato sottufficiali	UNA FAMIGLIA IMPOSSIBILE
La messa	UN POPOLO IN GINOCCHIO
Il cappellano	IL SEGNO DELLA CROCE
Il permesso di 48 ore	ANCORA SEI ORE DI VITA
Il ritorno dalla licenza	L'ORA CHE UCCIDE
In viaggio per la licenza	IL DIRETTISSIMO DELLE 21,15
Parte un battello	TUTTA LA CITTA' NE PARLA
Il battello esce dai bacini	LA GRANDE PARATA
L'immersione	UOMINI SUL FONDO
La carica delle batterie	AL LUME DI CANDELA
Oceano Atlantico	SENTIERO DEL PINO SOLITARIO
Attacco al convoglio	PERICOLOSA PARTITA
La missione	ANIME SUL MARE
Gibilterra	TRAVERSATA NERA
La rapida	IL CORAGGIO DELLA PAURA
Chi frega i viveri di guerra	L'UOMO INVISIBILE
La scatola del caffè	FORTUNA
I viveri di guerra	PROPRIETA' RISERVATA

La seguente è una rubrica col titolo *Al S. Marco*, a firma Tonj, contenuta ne *Il Leone. Numero unico satirico-umoristico del Reggimento R.M. «San Marco»*, Torino 1942:

Quando suona il gamellino (2)	LA GRANDE CORSA
Tedesco cuoco	IL PIRATA SONO IO
Vettura al telefono	LA ROMANTICA AVVENTURA
De Marco, Palamidese, Rossetti	I TRE CADETTI
Il richiamato	IL PASSATO CHE RITORNA
Per chi rientra in ritardo	PERDIZIONE
Di Ubaldo	EX CAMPIONE
Rancio speciale	GRAND HOTEL
Freno detto Bek	UN BIMBO IN PERICOLO
Calati	BEL-AMI L'IDOLO DELLE DONNE
La colazione	ACQUA CALDA
L'attesa del vaglia	F. P. 1 NON RISPONDE
10 giorni di licenza	E' ARRIVATA LA FELICITA'
La chiamata al Comando	GATTA CI COVA

(1) *Lavativo* è il soldato svogliato, malfido, pedante.
(2) In Marina *suonare gamellino* significa dare il segnale che il rancio è pronto.

La comandata di cucina	13 UOMINI E UN CANNONE
Il moschetto	IL MIO AMORE SEI TU
Il piantone del Comandante	VOGLIO VIVERE COSI'
Attenti ai castighi	IL MONDO CROLLERA'
Il barbiere	L'UOMO DELLA SCURE
Giorno festivo	CENTO DI QUESTI GIORNI
La ronda	QUO VADIS?
Il rapporto	DELITTO E CASTIGO
La prigione	FINALMENTE SOLI
Marcanti visita	FACCE FALSE
La paga	LA FEBBRE DELL'ORO
La sveglia	ALBA TRAGICA
Assemblea generale	IL GRANDE APPELLO
Gonella	ARIA DI PAESE
Franchi a diporto (1)	LA CARICA DEI 600
Il picchetto	OCCHIO DI LINCE
Palizia latrine (serpante) (2)	MISSIONE EROICA
Il permesso	PASSAPORTO ROSSO

Questi invece sono esempi desunti dal giornaletto fascista *Oltre la vita, organo dei « Volontari della morte » di Bologna* (anno I, n. 3, 8 settembre 1944, p. 3), dove sono raccolti sotto il titolo *Film nuovi e vecchi*. Contengono anch'essi riferimenti particolari che in parte non sono comprensibili agli estranei:

Borghi	SENTINELLA DI BRONZO
Cimici	STERMINATELE SENZA PIETA'
Adunata per il rancio	LA CARICA DEI 600
Boninsegni padre	VENT'ANNI DOPO
I fratelli Pelagatti	I TRE MOSCHETTIERI
Benfenati in mutandine	SCANDALO NEL VILLAGGIO
L'Albertina	LA DONNA DAI DUE VOLTI
La pattuglia Fazziani attaccata	NOTTE D'INCANTO
Le oche di Ozzano	UN COLPO DI PISTOLA
L'attentato al Comandante	LA VITA TRIONFA
La bomba contro la macchina	ADORABILE SCONOSCIUTA
L'autocarro di Dusi	DIVIETO DI SOSTA
L'asinello dei Conti I.	CAVALLERIA LEGGERA
Il macero	IL LAGO DELLE VERGINI

Come prove del favore goduto da tale associazione psichica negli ambienti soldateschi, mi pare che queste bastino (3). E poiché abbiamo chiamato in causa gli esempi della stampa militare, ne approfitto per avvertire che essi investono anche il corrispondente settore civile della vita intellettuale italiana, quello della stampa umoristica; la quale, negli ultimi anni, si è buttata a pesce su tanto propizia occasione di sfruttare nuove correnti concettuali con poca fatica e con effetto facile. Quasi tutti i giornali umoristici italiani hanno pubblicato, o pubblicano tuttora, rubriche periodiche di questo genere, o altrimenti disseminano le nostre parodie attra-

(1) I franchi sono i marinai in libera uscita.

(2) Sempre in Marina, si chiama *serpante* l'addetto alla pulizia delle latrine.

(3) Si sarà osservato che molti titoli sono citati imperfettamente, ciò che si dovrà attribuire al fatto che le citazioni vengono fatte a memoria, senza alcun controllo. Io mi sono limitato a riprodurre fedelmente i testi.

verso rubriche varie. Naturalmente, i riferimenti concettuali si estendono ad orizzonti pressoché illimitati, presentando come unico elemento comune un costante attaccamento per l'attualità. Inoltre, essi vengono spesso complicati da giochi di parole.

Tanto per dare un esempio di simili rubriche, scelto a caso fra il numero incontrollabile che è apparso negli ultimi anni, citiamo *Il Travaso* di Roma, dell'1 agosto 1948 p. 2, il quale sotto il nome di *Film da... camera* (con gioco di parole su « Camera dei deputati ») ci presenta:

PASSAPORTO ROSSO - con Palmiro e Secchia
TORBIDE ACQUE - con Di Vittorio
ANCHE I BOIA MUOIONO - Walter
HO TROVATO UNA STELLA - con Luigi Longo
LA BELLA E LA BESTIA - con Laura Diaz e Mario Ricci
CERCATORI D'ORO - I grandi artisti che lo hanno girato a Dongo, intendono conservare l'incognito
PARADISO PERDUTO - con Pietro Nenni
FELICITA' PROIBITA - con Guglielmo Giannini

A titolo di saggio delle citate parodie-calembours, mi limiterò alle seguenti: « Gli intrighi della D.C. » - *Lavorio nero* (per *L'avorio nero; Marc'Aurelio,* Roma 4 settembre 1948); « Il clericale Scelba » - *L'arcigno nero* (per *Il cigno nero; Il Travaso,* 17 ottobre 1948); « Coperte americane » - *I migliori panni della nostra vita* (per *I migliori anni della nostra vita; ibid.*). A proposito degli ultimi due esempi, va segnalato che nella rubrica permanente *Arrangiate fresche* del *Travaso* se ne incontrano continuamente. *Il Brivido* di Firenze del 30 aprile 1944, dice che una certa sua rubrica « andrebbe avanti lo stesso », aggiungendo « ed è chiaro che andrebbe avanti perché, com'è noto, c'è posto »: allusione al film contemporaneo *Avanti c'è posto!* interpretato da Aldo Fabrizi (1). Il *Candido* di Milano (17 ottobre 1948) mostra una vignetta con la leggenda: « Queste due fabbriche ci fanno una concorrenza che non possiamo sopportare: sterminatele senza pietà! », la cui ultima parte appunto ripete il titolo di un film che a suo tempo fece epoca. Infine, i giochi di parole si trasformano talvolta in vere e proprie antitesi, quale ad esempio il titolo *Roma città chiusa* (in luogo di *Roma città aperta*) che distingue una rubrica del *Marc'Aurelio* (si veda il numero del 22 settembre 1948).

Anche presso la stampa « borghese », in analogia con quella militare, si incontrano parodie comiche senza parole, unicamente espresse mediante illustrazioni. Tanto per riferirne una, nel 1947 *Il Travaso* pubblicò una vignetta col titolo di *Bascomb il mancino,* che mostrava un tizio il quale, in tram, si teneva attaccato al corrimano con la mano destra, mentre con la sinistra penzoloni si dava da fare con una di quelle spettacolose figliole radioattive che rallegrano gran parte della nostra stampa, e faceva quel che si dice *la mano morta.* Ma la trovata di costruire giochi di parole sui titoli non è nuova, a parte il fatto che essa è perfettamente consona alle possibilità e alle abitudini della lingua in genere. Ricordo infatti di aver

(1) A sua volta il titolo si era ispirato alla celebre frase stereotipa dei nostri tranvieri. Ne ho parlato nell'articoletto *Amenità tranviarie,* in *Lingua nostra,* Firenze VII, 2 (giugno 1946), p. 41.

veduto un film interpretato, mi sembra, dai fratelli Ritz, il quale presentava alcune scenette di questo genere: un tale entra in scena, ostentando uno spruzzatore da « Flit », e altri lo seguono in silenziosa fila, mentre qualcuno annuncia: *Seguendo la flitta!* (in inglese *Following the Flit*), con riferimento al film *Following the Fleet,* tradotto nell'edizione italiana col titolo *Seguendo la flotta.*

Merita poi di essere segnalata la caratteristica adozione di *Saludos amigos* (titolo di un celebre film di Walt Disney) come formula di commiato nella rubrica settimanale *Giro d'Italia* del milanese *Candido.*

Naturalmente, l'abitudine di attingere a simili fonti metaforiche non è esclusiva della stampa umoristica vera e propria, e pertanto se ne trovano tracce anche presso la stampa di altro genere, per esempio in quella, per cosí dire, voluttuaria. Cosí si può leggere in *Otto* (Roma, 16 settembre 1948, p. 15) che la ballerina Luisa Poselli, quella dalle « gambe mitragliatrice » (con riferimento alla velocità del tip-tap) « era *Nata per danzare* ». Ma piú importante per il nostro assunto è constatare la penetrazione di questo vezzo nello stile dei quotidiani piú o meno politici i quali, generalmente, non si pongono come mèta principale un effetto umoristico superficiale e fine a se stesso, bensí la maggior efficacia espressiva possibile, e perciò concentrano i loro sforzi nella ricerca dei titoli piú sintetici, attraenti e impressionanti per i loro articoli. Ecco allora titoli di film applicarsi ai fatti di cronaca piú disparati. Un rubinetto lasciato aperto da un inquilino distratto produce una piccola inondazione, l'acqua si infiltra attraverso il pavimento, va a cadere nel cinematografo sottostante e provoca la sospensiva dello spettacolo? Il giorno dopo si leggerà la notizia col titolo: « *La grande pioggia* al cinema Centrale » (*Giornale dell'Emilia,* 13 ottobre 1948). Due supposti adulteri vengono sorpresi da un marito per niente mansueto, il quale solleva un putiferio? Il giornale ne parlerà sotto l'intestazione *Accadde una notte* (*La Stampa,* 2 giugno 1944). Per un incontro di calcio fra squadre di giornalisti si vuol provocare un cospicuo intervento di pubblico? Lo si preannuncia con *Tutta la città ne parla* (*Giornale dell'Emilia,* 17 maggio 1947).

Si noti che il fenomeno qui esaminato è abbastanza comune anche all'estero, e può testimoniarlo il saggio che riproduco dalla rivista *El Hogar* di Buenos Aires (12 settembre 1947, p. 84), nel quale entrambi i termini del confronto sono costituiti da titoli di film:

CARTELERA CINEMATOGRÁFICA

QUÉ BELLO ES VIVIR!	CON EL DIABLO EN EL CUERPO
DÉJAME QUERERTE	AL MORIR LA NOCHE
MAMA	TODOS SON MIS HIJOS
TRAS EL ESPEJO	NUNCA TE DIRÉ ADIÓS
EL PECADO DE JULIA	EL SECRETO DE LA SOLTERONA
VAMOS A DIVORCIARNOS	COMO TÚ LO SOÑASTE
ALGUIEN VENDRÁ ESTA NOCHE	EN LA RUTA DE LOS CORSARIOS
EL FILO DE LA NAVAJA	EL BARBERO DE SEVILLA
EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS	A SANGRE FRÍA

Le documentazioni che seguiranno ora sono degne di un'attenzione particolare, in quanto la ricerca di simili effetti non è piú stimolata da ragioni, diciamo cosí, professionali, e inoltre interessano la lingua del popolo. I mol-

ti esempi che ho raccolti dalla viva voce confermano anzitutto la generale predilezione di alcuni determinati titoli cinematografici, dovuta assai piú all'attrattiva formale del titolo e alla sua duttilità di applicazioni traslate, che alla fortuna dei film rispettivi. Particolarmente ricettivo si mostra, per esempio, *Tutta la città ne parla,* che già abbiamo veduto, e che ogni tanto ritorna a galla. Nel settembre 1946 un venditore ambulante di Bologna vociava questa frase mentre spacciava, come se fosse stata una cuccagna, una mercanzia ignobile; e nel giugno 1947 la R.A.I. trasmetteva il seguente dialogo pubblicitario:

— *Tutta la città ne parla!*
— *Di che cosa?*
— *Del Brill, la perla dei lucidi!*

contemporaneamente ad altre pubblicità radiofoniche a base di *Via col vento* e *Il postino suona sempre 365 volte.* Ciò mi fa ricordare il vecchio slogan pubblicitario di un venditore di liquido insetticida: *Sterminatele senza pietà!,* altro titolo che va per la maggiore.

In fatto di fortuna, *Saludos amigos* è in testa; ne abbiamo già veduto alcune applicazioni; aggiungiamo ora che nel 1946 divenne il nome di un ritrovo mondano bolognese (ex Villa Viscardi). E qui cade a proposito segnalare l'affermarsi della tendenza ad adoperare titoli di film per denominare le sale da ballo: numerosi *Vallechiara* (Bologna, Riccione, ecc.), *Il Pino Solitario* (da *Il Sentiero del Pino Solitario), La Lucciola,* e altri ancora.

I titoli che si impongono sopra gli altri, sia con l'aiuto degli elenchi di cui abbiamo parlato, sia perché molte volte sono sostenuti dalle canzoni che i rispettivi film diffondono e che portano lo stesso titolo (come *Ramona, Carioca, La rumba dell'amore, La cucaracha* ecc.), sia infine perché possiedono particolari doti intrinseche di sintesi e di efficacia espressiva, sono naturalmente quelli che maggiormente penetrano nell'uso spicciolo, nel parlare comune. *Addio Kira!* si dice ironicamente in luogo di « Ti saluto! Stai fresco! Nemmen per sogno! »; *Milioni, che follia!,* quando si parla nostalgicamente di quattrini, ed è inoltre commento filosofico frequentissimo fra coloro che giocano alla *Sisal* o *Totocalcio* che dir si voglia. *F.P. 1 non risponde* è ormai *chiché* comune, specialmente negli uffici, quando si cerca per telefono qualcuno e nessuno risponde alla chiamata. *Non sei mai stata cosí bella!* può servire qualche volta come galante complimento. *Forza Giorgio!* titolo del film che rese noto l'attore inglese George Formby, fu popolarissimo quale incitamento generico, e non è ancora tramontato. *Saludos amigos,* ancora, è formula di gioviale saluto ben diffusa fra la gioventú. *Compagno B.* si usa ad indicare per celia un comunista. Addio *Bellezza al bagno!* come complimento galante.

Un esempio oltremodo interessante e significativo ci è fornito da *Carioca,* un celebre film-rivista interpretato da Fred Astaire. *Carioca* è il nome della danza brasiliana che viene esaltata nel film, e che si diffuse subito fra noi. Poi divenne il nome di un tipo generico di ballo: *Ho ballato una carioca.* Quindi, attraverso uno di quei passaggi ideologici popolari che sconcertano regolarmente l'osservatore, si applicò a qualsiasi sconquassata automobile trasformata in traino agricolo e, successivamente, ai vecchi e antiquati

autocarri i quali, previa eliminazione della carrozzeria, vengono ancora utilizzati per il traino di rimorchi. Estese poi il proprio significato a quei velocipedi con la ruota anteriore piccolissima, sormontata da un capace portapacchi, che sono impiegati dai commercianti per il recapito delle merci a domicilio. E infine..., infine domandate un po' al sesso debole come se la caverebbe oggi senza la *carioca,* reggipetto sintetico e tuttavia alquanto energico. Qualcuno ha voluto far derivare il nome di questo reggipetto dal fatto che « esso permette a chi lo usa un portamento di donna carioca, cioè donna di Rio de Janeiro » (*Otto,* 18 novembre 1948, p. 2), ma una tale affermazione è senz'altro da ritenersi inesatta.

Un altro esempio che fa egregiamente al caso nostro, l'ho trovato in *rebecca,* parola della moda oggi comune nell'industria, nel commercio e nella stampa (in origine limitato all'Emilia, e ora in via di maggior diffusione). Indica uno speciale tipo di golf o giubbino di lana, indossato tanto dagli uomini che dalle donne, i cui colori variano con la voga; è provvisto di maniche, di bottoni anteriori e di due taschini. Questo capo di vestiario si introdusse per opera del film *La prima moglie (Rebecca)* ricavato dall'omonimo romanzo di Daphne Du Maurier, e ciò avvenne perché piacque la novità del modello indossato dall'attrice Joan Fontaine nella parte della modesta seconda moglie. La seconda moglie, si badi, e non Rebecca, la quale nel film non si vede mai; per cui è chiaro che la suggestione venne esclusivamente operata dal titolo, nonostante fosse stato piú da attendersi, in questo caso, un intervento individuale del personaggio o dell'interprete che indossa il famoso giubbino. Ma il fatto è che, nel film come nel romanzo, costei non è mai designata per nome (solo, eccezionalmente, la Signora de Winter), cosicché ci si è serviti dell'unico nome che ricorre nel titolo e nella narrazione con insistenza volutamente ossessionante: Rebecca.

Altri esempi, alla rinfusa: una *Sirenetta dell'autostrada* era, verso il 1932, qualsiasi ragazza al volante di un'auto; *Viva le donne!,* fu esclamazione di moda per qualche tempo verso il 1935, alla quale possiamo associarci volentieri anche oggi; *Sonny Boy,* dal patetico, celeberrimo film di Al Jolson, divenne per molte madri un vezzeggiativo per i propri piccoli (circa 1929-1930); *Il cantante pazzo,* ancora per merito di Al Jolson e pressappoco contemporaneo al precedente, si usò abbastanza a lungo come soprannome di qualche disgraziato canzonettista; *Follie di Broadway* fu espressione usuale da parte di chi partecipava a qualche baldoria; *Tre ragazze in gamba* (film con Deanna Durbin) si adoperò per definire, piú o meno ironicamente, qualsiasi gruppo di tre donne. E potrei continuare per un pezzo.

In base agli esempi fin qui riportati si deduce che un intero titolo cinematografico può talvolta servire come soprannome individuale, e su questo argomento rimando il lettore all'elenco riservato ai raffronti politici, prima riprodotto, nel quale figurano alcuni soprannomi che furono adoperati nei confronti di Hitler e Mussolini, e di cui ho avuto occasione di parlare in uno studio specifico (1).

Abbiamo poi specialissime applicazioni, esclusive di particolari ambienti o attività. Fra le isolate, ricordiamo quella di *Topi grigi,* che fu il titolo di

(1) Cfr. *Ai margini* citato, *Soprannomi popolari di Mussolini e Hitler,* pp. 83-100.

una celebre serie di film italiani in episodi (1916) esaltanti le gesta dell'apache parigino *Za la Mort* (l'attore Emilio Ghione), di cui parleremo ancora. Questo nome venne fatto proprio da una banda di ladruncoli bolognesi la quale, fino al 1930 circa, aveva eletto la propria sede fra le rovine dell'antica rocca di Porta Galliera; oggi, nel gergo della malavita bolognese, *topo grigio* designa un ladruncolo di poco conto. Presso una Banca di Bologna, un funzionario possedeva un'antidiluviana automobile, la quale partiva a singhiozzi e non arrivava ai 25 all'ora; i colleghi la battezzarono *Il fiacre n. 13*. Alcuni nostri soldati in Africa settentrionale, chiamarono *Lo squadrone bianco* una certa squadriglia aerea inglese di bianchi apparecchi Wellington, la quale tormentava senza tregua i nostri (1942), e che poi venne quasi del tutto distrutta dai tedeschi; si tratta, salvo errore, di un ricordo del film omonimo realizzato nel 1936 da Augusto Genina, tolto dal romanzo di Joseph Peyré, e a suo tempo premiato.

Fra le non isolate, fra quelle cioè che attestano l'esistenza di un'abitudine piú o meno generale, vanno in primo luogo registrati i battesimi automobilistici. Della voga di battezzare gli autoveicoli con nomi di persona, o di applicare ai medesimi nomi di eventi o di cose gradite e popolari, oppure di contribuire a creare una specie di araldica affettiva con massime, divise e blasoni personali, ho diffusamente parlato altrove (1). Essa attinge copiosamente al cinema, e vedremo piú avanti i rapporti coi personaggi e gli attori cinematografici, mentre in fatto di titoli si possono citare: *Saludos amigos,* di cui già vedemmo la fortuna, scritto su una *jeep* tuttora in circolazione per le vie di Bologna; *Non sei mai stata cosí bella,* dal film con Fred Astaire e Rita Hayworth; *Forza Giorgio!,* già chiamato in causa e che incontreremo ancora; *Vorrei volar!,* altro film con George Formby.

Infine, un ultimo saggio, originalissimo, che quasi si inserisce nella nostra storia nazionale e che ricavo sempre dai miei appunti. Durante l'ultima guerra, nel corso delle trasmissioni serali di Radio Londra in lingua italiana, venivano letti con regolarità dei « messaggi speciali », contenenti istruzioni segrete per i nostri partigiani; essi riunivano ogni sera numerose frasi isolate apparentemente sconnesse e prive di senso, ma che tuttavia avevano un significato convenzionale chiaramente inteso dai nostri. Ebbene, fra quelle frasi figuravano numerosi titoli di film, scelti fra i più noti e innocenti; ad esempio, il « messaggio speciale » della trasmissione del 20 agosto 1944, ore 20,30, comprendeva *Musica in piazza* e *Avanti c'è posto!*

Avverto che abbondanti tracce dell'impiego casuale di titoli nel parlare comune, nella stampa e nel commercio, si trovano anche all'estero. Per esempio, negli Stati Uniti chiamano *The Sheik* un romantico innamorato; non è che il titolo di un film prodotto nel 1922 e interpretato da Rodolfo Valentino (1895-1926), a sua volta desunto dal romanzo omonimo di Edith M. Hull. Nel 1931 quest'espressione figurata americana era tuttavia in pieno declino. Si è poi veduto nella rivista *Images du Monde* (Paris, 7 marzo 1947) la fotografia dell'attrice cinematografica Corinne Calvet, sormontata dalla didascalia *Toute la ville en parle...,* la quale ci fornisce un'ulteriore testimonianza della già citata popolarità di *Tutta la città ne parla;* va

(1) *Ai margini* citato, *Soprannomi e scritte di autoveicoli,* pp. 41-64.

tuttavia dichiarato, per questo caso specifico, che alla fortuna della frase contribuí potentemente lo straordinario successo mondiale del film, egregiamente interpretato da Edward G. Robinson. Infine, per concludere questi pochi ma rappresentativi esempi, segnalo che una fabbrica di dolciumi di Brooklyn (New York) ha lanciato un gustoso prodotto, una specie di cioccolatino, che porta il nome di *Going My Way,* titolo originale del film *La mia via* interpretato da Bing Crosby.

Per dovere di scrupolosità, concluderò questa prima parte del mio tema con una considerazione. Dato che molti film riproducono, come abbiamo detto, lavori letterari preesistenti (alle volte decisamente antichi) e ne conservano anche il titolo, riesce difficile accertare con sicurezza assoluta se il passaggio del titolo stesso alla lingua abbia come punto di partenza la fonte originale letteraria anzichè la realizzazione cinematografica. Ciò è possibile soltanto in qualche raro caso, come ad esempio in *Papà Gambalunga,* che nella lingua scherzosa significava «spilungone» prima che il film interpretato da Warner Baxter e Janet Gaynor vedesse la luce (1932; e ciò vale per l'americano *Daddy Longlegs,* che ha lo stesso significato): cosicché si può asserire che il traslato è direttamente debitore verso il noto romanzo di Jane Webster. E non appare sicura l'ipotesi di un'adozione diretta dall'opera cinematografica nemmeno nei confronti di titoli come *I due derelitti, I due sergenti, Le due orfanelle, La vedova allegra* eccetera, che abbiamo citato all'inizio del presente articolo: è vero che di tutte queste opere si sono fatte riduzioni cinematografiche, ma occorre considerare che ciò avvenne in epoche lontane (pressappoco dal 1917 al 1923), quando cioè il cinematografo era ben distante dalla diffusione e dalla popolarità odierna, e la sua forza penetrativa era piuttosto un riflesso di quella letteraria. Proprio il contrario di quel che sovente avviene oggi.

Una tale distinzione risulta ancor piú complicata dal fatto che, nei grossi centri, editori e librai da una parte, e cinematografai dall'altra, hanno adottato il sistema di collaborare nelle rispettive pubblicità allorquando è in vista la programmazione di un film ricavato da un romanzo. Si vedono allora, nelle vetrine dei librai, esposte file intere di quel libro, mentre la città si ricopre di manifesti; e le vetrine dei librai ospitano le fotografie del film, mentre le vetrinette dei cinema accolgono qualche volume. Del resto, mentre la propaganda cinematografica si compiace di annunciare un film dichiarandolo preso dal celebre romanzo del Tal dei Tali, quella libraria presenta la novità editoriale col ricordare il film. Gli editori americani avvertono, a proposito di certi libri: *Made into a famous movie!*

Tuttavia, le documentazioni riunite in questo saggio sono state accuratamente vagliate, e accettate solo nei casi in cui, almeno fin dove mi risulta, l'influsso cinematografico è l'unico in causa, o per lo meno è del tutto soverchiante. Giacché non si può negare che la conoscenza da parte del pubblico dell'opera letteraria possa contribuire ad affermarne il titolo, prima o dopo la comparsa del film corrispondente.

Alberto Menarini

G. W. PABST *Mademoiselle Docteur*

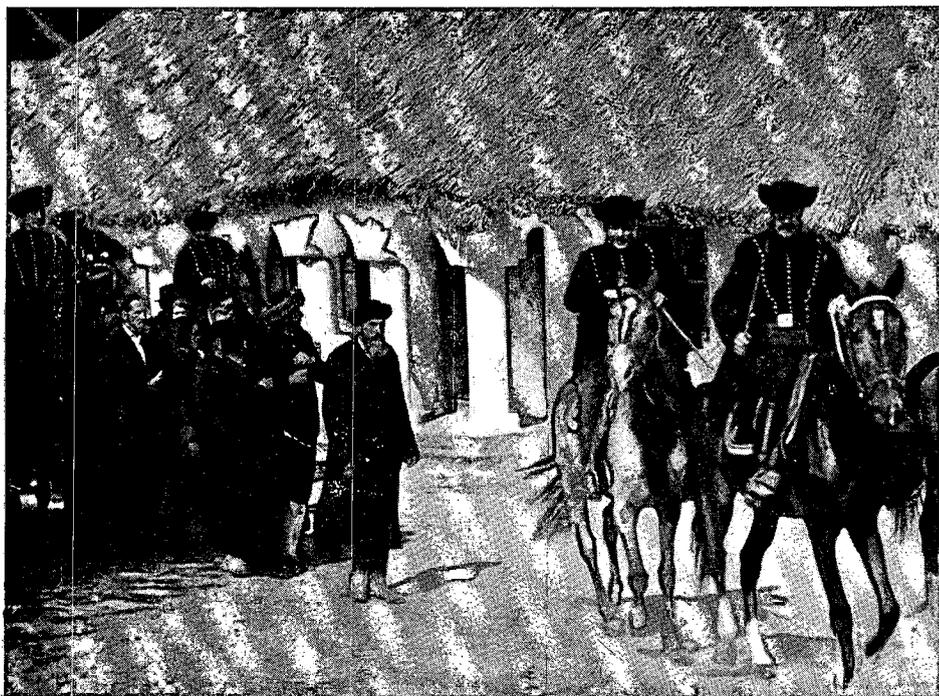
G. W. PABST *Paracelsus*

G. W. PABST *Le Drame de Shangai*

G. W. PABST e MARC SORKIN *L'Esclave blanche*

G. W. PABST *Jeunes Filles en détresse*

G. W. PABST *Komoedianten*

G. W. PABST *Der Prozess*

G. W. PABST *Der Prozess*

George Wilhelm Pabst: storia e fine di un esilio

Il premio che la giuría della nona mostra internazionale di Venezia volle conferire a George Wilhelm Pabst come al miglior regista, non intese, evidentemente, essere soltanto un riconoscimento ad un singolo film, *Der Prozess*, di pur elevate qualità, ma ad un'intera carriera creativa di singolare prestigio.

Certo, *Der Prozess* è opera importante, perché costituisce un « ritorno », un riallacciarsi di Pabst a certo suo mondo, a certi suoi intereressi spirituali, che parevano essersi andati disperdendo con lo scorrer degli anni, durante l'esilio forzato che sospinse il grande regista viennese da un paese all'altro, attraverso due continenti. Penso sia di evidente interesse ripercorrere questo cammino, soffermandosi sulle varie tappe di esso, fino ad arrivare a quest'ultima, che ci apparirà cosí meglio illuminata. Pabst stesso potrà servirci di guida, poiché, in un lungo colloquio che ho avuto con lui, egli mi ha chiarito taluni aspetti della sua attività durante tale periodo, e fornito alcuni particolari sulla storia « segreta » di esso.

L'esilio di Pabst — ebreo — dalla Germania, dove, in un clima a lui favorevole, aveva compiuto i suoi capolavori (dalla trilogia sessuale — *Abwege, Die Büchse der Pandora, Das Tagebuch einer Verlorenen* — a quella sociale — *Westfront 1918, Dreigroschenoper, Kamaradschaft* —: riprendo una classificazione dovuta ad alcuni critici italiani) coincide con l'avvento del nazismo: 1933. Il suo primo frutto è *Don Quichotte*, opera di rinnovamento e di involuzione ad un tempo.

Ma tra i primi grandi film sonori e *Don Quichotte* c'era stato *L'Atlantide* (1932): e a me preme ricordare quest'opera — anche se essa esce dai limiti del periodo che mi propongo di considerare — in quanto all'esperienza di essa non si può non riferirsi, come osservò, in un suo bel saggio (1) Ugo Casiraghi, prendendo in esame i film di quella ch'egli definí la terza trilogia pabstiana, la trilogia romanzesca.

L'Atlantide (2) rappresentava — rispetto al Pabst maggiore — una pausa, una concessione a certa tendenza esotizzante, diffusa nella scia appunto dei romanzi di Pierre Benoit. Pure, il gusto sorvegliato del regista impediva scivolamenti troppo accentuati e compiaciuti verso il « colore » gratuito e dal suo senso dell'atmosfera e del ritmo derivava qualche passo

(1) U. C.: *L'ultima trilogia di Pabst*, in *Umanità di Stroheim e altri saggi*, Milano, Poligono, 1945.

(2) *L'Atlantide* (1932; titolo dell'edizione tedesca: *Die Herrin von Atlantis*); *scenario basato sul romanzo di* Pierre Benoit; *scenografia di* Erno Metzner; *fotografia di* J. Bartl *e* Eugen Schufftan; *musica di* Wolfgang Zeller; *attori*: Brigitte Helm, Pierre Blanchar, Jean Angelo, Wladimir Sokoloff, Mathias Wieman, Odette Florelle, Tela Tchaï, Georges Toureill.

impressionante, come la citatissima sequenza (un pezzo di bravura in sede di montaggio) del can-can, inserita, con magistrale attacco sonoro-visivo, sulla battuta: « Antinea, è Parigi ».

Pure precedente all'esilio è, curioso a dirsi, la prima idea del *Der Prozess*. Essa risale al 1932: se Pabst non riuscí a realizzare il progetto, fu proprio per le remore poste da quegli ebrei che col suo film egli si proponeva di difendere. Un ricco capitalista ebreo, Dreyfus, si era sí mostrato disposto a concedere i capitali necessari, ma ponendo come condizioni non solo che il suo nome non figurasse minimamente, ma che il film non diventasse di dominio pubblico. Pabst, come è logico, preferí rinunziare, ma non depose il progetto, si limitò a metterlo da parte, per poi riprenderlo, senza maggior successo, nel 1938, e finir col tradurlo in atto, or è un anno, in Austria, a liberazione avvenuta. L'itinerario che mi propongo di svolgere può essere cosí idealmente chiuso tra due date, quella del primo concepimento di *Der Prozess* e quella della sua realizzazione: la quale testimonia, mi sembra, un'esemplare coerenza (quindici anni trascorsero infatti tra una data e l'altra).

Comincia dunque la storia dell'esilio, che ha, per prima tappa, la Francia e, dicevamo, per primo frutto, *Don Quichotte*. La scelta del personaggio era, di per sé, indicativa della fedeltà di Pabst a certi ideali, su cui si inseriva una forse inconsapevole protesta contro le oppressioni, simboleggiata da questo sublime e folle « profeta disarmato ». Ma la scelta del protagonista — il grande basso Chaliapine — rappresentava pur una prima concessione a certe esigenze commerciali dei produttori. Di simili — e sempre piú gravi — concessioni la via dell'esilio di Pabst è disseminata. Pure, i canti solitari e pervasi di malinconia struggente, che Jacques Ibert aveva composto con ampia vena, apparivano intesi dal regista in funzione psicologica: la follia di Don Chisciotte vi si distendeva con un abbandono non compiaciuto, ma giustificato dal contrappunto con quel paesaggio brullo e sterminato, rivissuto, attraverso la splendida fotografia di Nicolas Farkas, in suggestiva pienezza. I valori formali erano, nell'opera, senza dubbio prevalenti. Pabst era là narratore meno spoglio e schivo che altrove; pure, sequenze come quella dei mulini a vento devono considerarsi prodigi di ritmo.

Le necessità del compromesso piú brutale stringevano Pabst da vicino: i sacrifici divennero presto gravi, se egli dovette prestare il proprio nome ad una cine-operetta (*Du haut en bas*), ispirata da una commediola ungherese di Lazlo Bus Fekete e se dovette fungere da supervisore di un film poliziesco di Marc Sorkin: *Cette nuit-là*. Al nome di Sorkin quello di Pabst sarà di nuovo legato qualche anno dopo.

Siamo nel 1934. Si apre per il regista la parentesi americana. Pabst è certo uno degli esempi piú probanti e integri di resistenza ai metodi spersonalizzatori di Hollywood. Se egli si era lasciato indurre ad accettare le proposte fattegli, non per questo intese piegarsi alle imposizioni. Dopo un solo film, del quale preferisce non gli si parli, *A Modern Hero* (1934), basato su un romanzo di Bromfield, il regista prende la via del ritorno.

Risalgono al suo soggiorno negli Stati Uniti parecchi notevoli progetti, non realizzati per l'opposizione dell'industria americana. Uno tra

essi mi è noto e mi sembra di particolare interesse, specie se riferito all'epoca in cui venne concepito: *War Is Declared.* Si svolgeva tutto su una nave, il cui radiotelegrafista divulga notizie sullo scoppio della guerra in Europa. Subito sentimenti e risentimenti si accendono a bordo, la guerra scoppia anche sulla nave, conflitti molto precisi e di vasto significato vengono impostati. Poi si verrà a scoprire che il radiotelegrafista era un pazzo e che le notizie erano fantastiche. Qui, è chiaro, il Pabst « sociale » intendeva esprimersi ancora con intatta libertà umana. Ma non era, evidentemente, quello l'ambiente adatto. E oggi questo progetto non realizzato suona stranamente ai nostri orecchi, dopo l'esperienza autentica e tremenda di quella guerra allora solo immaginata.

In un'intervista concessa quando già aveva da tempo ripreso il suo lavoro in Francia, Pabst dichiarò di pensare ad un ritorno in America, per realizzarvi un grosso *Faust,* musicale ed a colori. Forse il regista riteneva di poter trovare solo là i mezzi adeguati per una simile opera e sperava che — con l'alibi dell'indiscutibile e allettante elemento spettacolare — gli sarebbe stato possibile dare una propria interpretazione del mito dell'uomo che vendette l'anima al diavolo, quel mito intorno a cui oggi lavora, certo in ben diverso senso, René Clair. Il progetto, come accade, rimase tale. Pabst non tornò in America, non fece nessun *Faust* e non si accostò al colore. (Del resto, egli, cosí austero e rigoroso, è un tipico poeta del bianco e nero).

Aveva invece, nel frattempo, girato *Mademoiselle Docteur* (1936-37). Quando questo film apparve, ricordo che la critica in genere parlò con particolare accoramento della crisi di Pabst, della sua commercializzazione, trovando in esso evidenti conferme ai dubbi già sollevati da *Don Quichotte* e che il film americano, pur noto a pochi, aveva contribuito ad accentuare. Oggi, rivisto in piú giusta prospettiva, *Mademoiselle Docteur* conserva una piú spiccata importanza. Certo le concessioni, specie « d'intrigo », vi sono rilevanti, ma l'opera reca pur i segni di uno stile. E non mi riferisco soltanto a certi dati esteriori, come le tendine agitate dal vento, che, con diversa funzione psicologica, ripetono un motivo di *Abwege.* Basti pensare all'ambientazione cosí ricca e densa, basti pensare alla caratterizzazione cosí approfondita, che fa di questo il piú singolare tra quanti film sullo spionaggio sono mai stati fatti. Pabst mi diceva appunto, con un certo compiacimento, di aver voluto puntare sulla definizione dei diversi tipi di spia a seconda delle origini, delle condizioni sociali di ciascuno. Ma a dimostrare la dignità del film e la sua originalità narrativa sarebbe sufficiente l'episodio del pazzo (Jean-Louis Barrault), che si reca a comperare il melone nel negozio dove le spie hanno stabilito il loro covo. L'alternarsi del suo volto, la cui assurda serenità sembra minacciosa ai presenti, con quelli delle spie crea, per virtú di montaggio, un senso di sospensione, accentuato dal silenzio e, piú, dal suo lento e compiaciuto estrarre il coltello. Poi, nel silenzio, il rumore che fa la lama, incidendo la polpa del frutto, è come il segno di una distensione improvvisamente raggiunta. Una non meno precisa funzione ha il sonoro, in quel rotolare dei meloni sul pavimento della bottega, in seguito all'uccisione del traditore.

Mademoiselle Docteur fu il primo indice di un riaccostamento di Pabst al gusto esotizzante di *L'Atlantide,* la cui traccia si ritrova ad esempio nei *tabarins* di questo film come in quelli del successivo. Il quale fu *Le Drame de Shangai* (1938). Esso ha tutta una storia di rapporti con la censura. In origine, voleva essere un atto d'accusa contro le aggressioni da parte dei paesi totalitari. In pratica, fu difficile ricavarne un preciso significato. Pabst mi ha detto che lo Stato maggiore francese impedí che i giapponesi vi figurassero come tali, anzi che ne venisse perfino pronunciato il nome. Il significato dell'opera non poteva non disperdersi, perché, come osserva il regista, per lo spettatore comune ogni viso giallo può essere indifferentemente cinese come giapponese: le misure precauzionali originarono quindi equivoco e confusione.

Da un punto di vista piú strettamente cinematografico è difficile giudicare un film apparso con sensibili mutilazioni, che ne alteravano il racconto, a causa anche degli arbitrî delle censure dei vari paesi. Ma certi valori pregnanti d'atmosfera erano ben pabstiani, e cosí pure certi scorci di una drammaticità aliena da ogni facile mezzo: mi limito a citare l'uccisione del personaggio affidato a Louis Jouvet, con quel suo trascinarsi dietro la tendina, entro cui il corpo rimane come avvolto, o il finale, con quella pugnalata alle spalle della protagonista (Christiane Mardayne), perduta in mezzo alla folla. Qui, come nel film precedente, l'operatore da un lato (Schufftan), con quella sua illuminazione densa e cruda, suscitatrice di clima, gli attori dall'altro (Jouvet in primo luogo e, in *Mademoiselle Docteur,* Dita Parlo, Pierre Fresnay, con una puntualità assoluta di intuizione psicologica) erano, del regista, collaboratori preziosi e congeniali.

L'apparire di *Jeunes Filles en détresse* fu cagione di scandalo per molti. Certo, Pabst parve interamente legato alle ragioni dell'industria e rivolto a dar vita ad un film non piú che pulito e gradevole. La polemica contro il divorzio era là appena sfiorata, con toni di una superficialità che apparentava strettamente questo film a quelli, allora al primo e piú fortunato fiorire, di Deanna Durbin. Senza dubbio, fermo restando l'ambiente femminile, la soggettista Christa Winsloe appariva ben lontana dall'inquietante ansia di indagine, che l'aveva guidata nello stender lo scenario di *Mädchen in Uniform.* Il film procedeva, con del resto notevole scorrevolezza e garbo, sul filo di una canzoncina: e rivelava — non piccolo merito — una giovane attrice di evidentissimo talento e destinata a piú impegnanti prove: Micheline Presle. Certo, non valeva la pena di accanirsi contro un'opera che, nel quadro dell'attività del regista — ormai pericolosamente costretta entro le maglie della produzione industriale — rappresentava una parentesi, una vacanza non spregevole.

A questo punto la trilogia esotica (o la tetralogia?) di Pabst si completa con *L'Esclave blanche* (1939), di cui egli figura tuttavia solo quale supervisore, il regista essendo quel Marc Sorkin, cui già altra volta Pabst aveva avuto ad affiancarsi. *L'Esclave blanche* è, in complesso, una povera cosa, che non esce dall'ambito di una convenzione consueta ai film di ispirazione esotica. Il gusto banale dell'intrigo era accompagnato da un compiacimento evidente per la decorazione minuziosa, invadente quanto

raggelante nella sua opulenta artificiosità, in certi suoi bianchi crudi e falsi, e pur rispondente ad uno stile, diciamo ad una maniera univoca. Alle cui origini stava l'ambientazione di *L'Atlantide,* pur tanto meno superficiale ed esteriore.

Nel 1939 Pabst è in Isvizzera. Una malattia della suocera lo induce a spostarsi in Austria e qui lo blocca lo scoppio della guerra. Dopo un anno, gli viene chiesto di giustificare con il lavoro la propria presenza nel paese. Nasce cosí, nel 1940, *Komoedianten.* Pabst si salva nella storia e nel costume dal rischio di doversi compromettere ideologicamente. La storia della fondazione del primo teatro stabile tedesco, la storia della compagnia-modello di Karoline Neuber, la Neuberin, è occasione per un film fastoso quanto anonimo, dove impresa impossibile sarebbe ricercare la mano di Pabst, tra il dilagare di un diluvio di parole. Il dialogo ha, in questo film, una funzione schiacciante. All'attivo del regista, in un'opera di impostazione cosí pericolosamente teatrale, possono esser segnati solo l'autenticità e lo stile, con cui erano fatti rivivere un'epoca e un ambiente. Qui Pabst, evidentemente, ripeto, preferí annullarsi nello spettacolo — uno spettacolo carico e greve — piuttosto che assumere impegni a lui non consoni: del resto, egli accomuna *Komoedianten* a *Paracelsus,* l'altro suo film del tempo di guerra (1943), con il termine di opere « di scusa ». Il termine — mi sembra — rende bene l'idea. *Paracelsus* è tuttavia, assai piú dell'opera precedente, inseribile in una coerente parabola pabstiana. Fermo restando il punto di partenza biografico (qui si tratta del celebre scienziato e medico tedesco, della lotta di lui contro la scienza ufficiale e la sua ottusità, della spontanea fiducia che in lui riponeva il popolo), ferma restando l'evasione verso la storia e verso il costume, occorre nondimeno rilevare come in questo film, anche piú sensibilmente che in *Komoedianten,* l'ambientazione raggiunga una sua talvolta pregnante suggestione, come il costume, a differenza che in *Komoedianten,* non appaia fine a sé stesso, ma, rinunziando ad un fasto gratuito, contribuisca all'evocazione di un clima tardo medioevale di notevole coerenza, ricollegandosi cosí in certo modo con altre opere del regista, dove esso rivestiva una funzione precisa. Certo, anche *Paracelsus* soggiace ad una sua greve natura di spesso verboso e statico spettacolo; ma talvolta un ritmo intimo lo pervade, con esiti inquietanti. Mi riferisco alle sequenze relative al « pazzo », la sua danza sulla corda, la sua danza della peste, sopra tutto, dove un senso di macabro orrore si sprigiona da quel montaggio calzante e fa istintivamente ripensare a certo clima caro al cinema tedesco del primo dopoguerra. Qui e sempre nel film è avvertibile la funzione essenzialissima della musica di Herbert Windt, il suo contrappunto esemplare. Quando ad essa si unisce il canto, certi effetti di atmosfera anticipano, in qualche modo, l'esperienza, sotto tale aspetto fecondissima, di *Der Prozess.*

Vennero gli anni piú duri e Pabst si ritrovò in un'Austria occupata dai russi. Si ritrovò a lavorare con attrezzature tecniche assai arretrate, ma con capitali sufficienti e con un minimo di libertà creativa. Ripensò, forte di una ben dolorosa esperienza, ad un vecchio progetto, e nacque così *Der Prozess* (1947).

Delle molte opere che la dura esperienza vissuta negli scorsi anni dagli

ebrei ha ispirato *Der Prozess* è senza dubbio la piú importante, quella che meglio riesce a trasferire su un piano di universalità una materia tanto viva e vicina. Pabst intese, del resto, con il suo film, prendere la difesa non soltanto degli ebrei, ma di tutte le minoranze oppresse. E scelse a tale scopo un episodio autentico, che risale al penultimo decennio del secolo scorso.

Da un villaggio ungherese scompare una ragazza. L'ignoranza degli uni, la malvagità degli altri, concorrono a far sí che la comunità ebraica del luogo venga accusata di un delitto rituale. Dietro tale accusa stanno le ambizioni politiche di una specie di feudatario, quelle di carriera del giudice istruttore; i due si prodigano in zelo e in mala fede per acquisire rispettivamente aderenti al proprio partito e rapidi avanzamenti. L'opinione pubblica viene aizzata, la madre della scomparsa giunge a vedere in sogno il delitto. La comunità ebraica al completo, con in testa l'addetto al tempio Scharf, viene arrestata. E un colossale processo viene istruito, sulla base di una falsa testimonianza estorta al figlio di Scharf con metodi coercitivi.

Ma un avvocato liberale si assume il compito di difendere gli ebrei in tribunale, riesce a demolire il fittizio castello delle prove e a dimostrare che la ragazza si era uccisa, annegandosi nel fiume. Scharf perdona il figlio, che aveva testimoniato contro di lui ed i suoi correligionari.

In un momento come l'attuale per la storia dell'umanità, a un'opera quale *Der Prozess* va anzi tutto attribuito un valore di messaggio. Il senso del film è tutto nelle parole dell'uomo che si fa avanti a difendere gli innocenti accusati: « Ho preso la difesa degli ebrei in questo processo non perché gli accusati sono ebrei, ma perché io sono cristiano. Piú di una chiave apre piú di una serratura, ma la chiave della menzogna non aprirà mai la serratura della giustizia ». La parola cristiana in questo film è una parola universale e costituisce una lezione degna di essere ascoltata. Con *Der Prozess* Pabst si ricollega cosí al suo cinema sociale e civile, che aveva dato insigni frutti in quella che abbiamo detto esser stata definita la seconda « trilogia ». Perché io sono convinto (a differenza di qualcuno) che *Der Prozess* sia opera sincera. Non mi sembra assolutamente possibile dire, come è stato detto, che il film avrebbe potuto indifferentemente sostenere la tesi opposta a quella che sostiene. Un esame dei valori specifici dell'opera, sotto un rispetto estetico, mi sembra debba riuscir probante anche a questo riguardo.

Si veda la presentazione della comunità ebraica, dei suoi riti millenari, dei suoi luoghi di ritrovo, delle sue case. L'analisi dei singoli uomini (talvolta con un solo primo piano) si alterna alla sintesi di questo piccolo mondo. E in tale presentazione il sonoro adempie ad una funzione corale davvero ammirevole. Il levarsi dei canti melanconici o ieratici del popolo disperso è come il diffondersi di un'anima collettiva. E costituisce come un preannunzio di quel canto piú disperato e piú invocante che si innalza — iniziato da uno solo, ripreso da tutti — in mezzo alla colonna degli arrestati, che si pone lenta in marcia, tra lo scalpitío dei cavalli degli aguzzini. Qui immagine (quei primi piani di uno straordinario rilievo plastico e umano) e suono si integrano con una prodigiosa vibrazione.

Fino all'arresto in massa degli ebrei il film ha una coerenza mirabile: lo scoppio della tragedia, il propagarsi degli odî ciechi tra una pacifica popolazione, in un piccolo paese, sono colti da Pabst con lo stile essenziale, incisivo, e pur cosí ricco di risonanza umana, proprio dei suoi momenti piú felici. Unico nèo, quella ricostruzione in «studio» degli esterni, di quelli del fiume, piú che altro, il cui artificio, troppo palese, non può non dar fastidio. Ma esso è pur compensato dalla freschezza di altri passaggi: si pensi a quell'inquadratura iniziale, il piede della ragazza tuffato nell'acqua, la stessa acqua del fiume dove essa non tarderà a cercare la morte.

La vita di una piccola comunità ebraica sullo scorcio del secolo scorso, il calare su di essa di una dolorosa fatalità, che — come sempre nei secoli — sospinge quegli uomini su cui pesa una colpa antica, ma ormai purificata dalla sofferenza, lontano dalle loro case, è una pagina di cinema serrata e commossa, in sé pienamente compiuta. E in essa si inseriscono scorci di una bruciante e drammatica evidenza visiva, come quello in cui la madre della scomparsa vede in sogno il delitto non avvenuto.

Lo stile di Pabst è quello piú sorvegliato e consapevole: ogni piano, ogni movimento della macchina (una funzione rivelatrice, nei confronti dell'ambiente, hanno certe panoramiche) palesa una sua precisa, rigorosa ragione d'essere. Pure, ogni sospetto di scolasticismo o di freddezza è allontanato dal continuo respiro umano.

Verso la metà, dopo l'arresto, il film si sposta su un piano diverso di racconto. Comincia la storia del processo propriamente detto. Qui la robustezza del tessuto è pur sempre evidente, i caratteri sono sempre sbozzati con un attento rilievo, ma il tono è diverso, un accento polemico si è sostituito a quello liricamente e drammaticamente descrittivo e narrativo della prima parte. Quella funzione essenziale che, nella colonna sonora, era tenuta là dai canti ebraici, è ricoperta qui dalla parola, che tende fatalmente a portarsi in primo piano. Pure, la dignità dell'opera e la sua solidità non sono per questo incrinate. La frattura è di ordine stilistico; ma il piú consueto livello della seconda parte non esclude che — durante lo svolgersi del processo e poi al finale — essa trovi, nell'esprimere i rapporti angosciosi e umani tra padre e figlio, momenti di concitazione drammatica e poi di serena pacatezza assolutamente ammirevoli. Ad essi presta la fonda espressività della sua maschera bruna e dolorosa Ernst Deutsch, che non senza motivo venne premiato a Venezia come il miglior attore. Ma su un piano di raggiunta ed essenziale efficacia — che rivela ancora una volta quale accorto direttore della recitazione sia Pabst — appaiono tutti gli interpreti, in mezzo ai quali, magari in parti di modesto rilievo, figurano attori tra i piú illustri di lingua tedesca. Tra i collaboratori piú preziosi del regista in questa occasione vanno ancora ricordati l'operatore Oskar Schnirch, per il prodigio di una fotografia, certi toni lividi della quale non si dimenticano, come pure certi giuochi di bianchi (o grigi) e neri, in funzione suscitatrice di atmosfera, e l'autore della ricca partitura musicale, Alois Melichar. Agli sceneggiatori Rudolf Brunngraber, Kurt Heuser, Emeric Roboz va invece attribuita la responsabilità prima di quello stacco a metà del film: forse al processo è stato concesso troppo

ampio sviluppo nell'economia dell'opera. Ma — anche se Pabst non figura tra i collaboratori allo scenario — è evidente la sua partecipazione ad esso: ché non credo mai egli abbia girato un film importante, all'elaborazione del cui scenario fosse del tutto estraneo.

L'importanza di *Der Prozess*, al di là dei suoi valori specifici, sta nel suo significato di ritorno, nel suo ricollegarsi, a distanza di quasi vent'anni, — e dopo un periodo di parziale o totale stasi creativa — con la stagione migliore dell'attività pabstiana.

Universalità e attualità si fondono nel suo motivo ispiratore, come in quello di *Westfront 1918* o di *Kamaradschaft*. E il gusto sobrio per il costume ottocentesco può richiamare *Dreigroschenoper*. Ma non si può dire — né Pabst lo sa — se quest'opera debba esser la prima di un nuovo ciclo, che a quello cui appartengono tali film si ricolleghi. Certo, l'opera cui il regista ha posto mano subito dopo, *Geheimnissvolle Tiefe*, ha anche essa un presupposto sociale, poiché i due uomini che vi si contendono una stessa donna (sullo sfondo delle grotte dei Pirenei) sono gli esponenti di due diverse classi e concezioni di vita, le quali entrano in conflitto tra loro. Del resto, ad altri progetti, di carattere piú spiccatamente « civile », Pabst ha dovuto rinunziare, in questi ultimi tempi, in seguito all'opposizione, di natura politica, dei russi. Si tratta di un soggetto ambientato nella Vienna del 1934 (i tempi dell'assassinio di Dollfuss) e di un altro per un film a « trittico », celebrativo delle rivoluzioni del '48. Un episodio doveva svolgersi a Parigi, uno a Berlino, uno a Vienna. Pabst si era riservato quest'ultimo. Ma i russi lo avrebbero voluto centrare su Marx e sul suo manifesto. E il regista, che è uomo decisamente di sinistra, come tutta la sua opera sta a dimostrare, ma non comunista, preferí non dar corso al progetto piuttosto che modificarlo in tal senso.

Pabst è convinto che la chiave dell'avvenire del cinematografo sia oggi in mano agli uomini politici. La fase della assoluta libertà creativa finisce per lui con la trilogia sociale, con le prime grandi opere che — concluso il periodo muto — testimoniano della prontezza ed acutezza con cui egli assimilò il linguaggio del nuovo mezzo espressivo: il sonoro. Finisce, insomma, con il suo periodo tedesco. Con l'esilio incomincia anche per Pabst la vicenda alterna dei rapporti con i produttori e con le loro esigenze commerciali e, successivamente, anche con gli uomini politici e con le loro remore, in un mondo che « ha paura ».

Se Pabst dice che l'avvenire del cinema è nelle mani degli uomini politici, è perché ha fatto di persona un'amara esperienza in piú paesi.

Pure, questo suo primo film — dopo gli anni del silenzio forzato, del « parlar d'altro », delle opere « di scusa » — è nato da una sua intima esigenza espressiva. Ed è quindi di buon auspicio per l'attività futura di un uomo, che ha consegnato alla storia del cinema una carriera lunga e splendida come poche, compiuta sotto il segno di un intelligente eclettismo, di una esemplare coerenza stilistica e di una ammirevole probità.

Giulio Cesare Castello

Filmografia di Pabst (1933-1947)

Don Quichotte (1933) - *Paese produttore*: Francia; *scenario di* Paul Morand *e* Alexandre Arnoux, *basato sul romanzo di* Miguel Cervantes; *scenografia di* Andre Andreev; *fotografia di* Nikolas Farkas *e* Portier; *musica di* Jacques Ibert; *attori:* Fedor Chaliapine, Dorville, Arlètte Marchal, Mireille Balin.

Du haut en bas (1934 - *Paese produttore:* Francia; *scenario basato su una commedia di* Lazlo Bus Fekete; *dialoghi di* Georges Dolley; *scenografia di* Erno Metzner; *fotografia di* Eugen Schufftan; *musica di* Marcel Lattès; *attori:* Jeanine Crispin, Jean Gabin.

Cette nuit-là (1934) - *Paese produttore* Francia; *regía di* Marc Sorkin, *con la supervisione di* G. W. Pabst.

A Modern Hero (1934) - *Paese produttore:* Stati Uniti; *scenario di* Gene Markey *e* Kathryn Scola, *basato sul romanzo di* Louis Bromfield; *attori:* Richard Barthelmess, Jean Muir.

Mademoiselle Docteur (1936-37) - *Paese produttore:* Francia; *scenario di* Georges Neveux; *dialoghi di* Jacques Natanson; *scenografia di* Serge Pimenoff; *fotografia di* Eugen Schufftan *e* Portier; *musica di* Arthur Honegger; *attori:* Dita Parlo, Louis Jouvet, Pierre Fresnay, Pierre Blanchar, Viviane Romance, Jean-Louis Barrault, Roger Karl, Robert Manuel Lupovici, Charles Dullin, Dorville, Gaston Modot.

Le Drame de Shangai (1938) - *Paese produttore:* Francia; *scenario di* Henri Jeanson *e* Leo Lanja *basato su un romanzo di* O. P. Gilbert; *dialoghi di* Henri Jeanson; *fotografia di* Eugen Schufftan; *attori:* Lauis Jouvet, Christiane Mardayne, Raymond Rouleau, Valery Jnkijinoff, Elina Labourdette, Dorville.

Jeunes Filles en détresse (1938-39) - *Paese produttore:* Francia; *soggetto di* Christa Winsloe, *basato sul romanzo di* Peter Quinn; *scenario e dialoghi di* Bernard Luc, Bension *e* Tristan Bernard; *musica di* Ralph Erwin; *attori:* Marcelle Chantal, Jacqueline Dclubac, André Luguet, Micheline Presle, Marguerite Moreno, Acquistapace, Louise Carletti, Margo Lion, Paulette Elambert.

L'Esclave blanche (1939) - *Paese produttore:* Francia; *regía di* Marc Sorkin *con la supervisione di* G. W. Pabst; *scenografia di* Andre Andreev; *attori:* Viviane Romance, John Lodge.

Komoedianten (1940-41) - *Paese produttore:* Germania; *scenario di* Olly Bochaim; *fotografia di* Willy Laschinsky *e* Teo Kaspar; *attori:* Käte Dorsch, Hilde Krahl, Henry Porten, Gustav Diessl, Richard Haussler, Friedrich Domin, Ludwig Schmitz.

Paracelsus (1943) - *Paese produttore:* Germania; *scenario di* Kurt Henser; *fotografia di* Bruno Stephan; *scenografia di* Herbert Hochreiter *e* Walter Schlick; *musica di* Herbert Windt; *attori:* Werner Krauss, Annelies Reinhold, Mathias Wieman, Fritz Rasp, Josef Sieber, Harry Langewisch, Martin Urtel, Herbert Hübner, Rudolf Blümner, Harald Kreuzberg.

Der Prozess (1947) - *Paese produttore:* Austria; *scenario e dialoghi di* Rudolf Brünngraber, Kurt Heuser *e* Emeric Roboz; *scenografia di* Werner Schlichting; *fotografia di* Oskar Schnirch; *musica di* Alois Melichar; *attori:* Ewald Balser, Ernst Deutsch, Albert Truby, Heinz Moog, Maria Eis, Aglaja Schmid, Ivan Petrovich, Gustav Diessl, Hermann Thimig.

Aspetti del cinema messicano

Quali film, dopo *Ivan il Terribile,* possono comunicare agli spettatori quel senso di purezza espressiva, di comunicazione valevole per tutti e forse anche in tutti i tempi, sí da farsi considerare ovunque come « classici »? Se si eccettuano le opere dirette da Laurence Olivier, basate su testi di Shakespeare, non riusciamo, in questi giorni, a fare con sicurezza dei nomi, tali da riuscire validi ovunque. Ci sono, è vero, nell'ambito dell'attività cinematografica, firme che ormai sono consegnate alla storia della cultura, come Chaplin e Clair (e i francesi vi aggiungono volentieri in questi giorni anche De Sica): ma a noi preme rinvenire altri nomi, quelli, per fissare un limite cronologico, successivi o contemporanei alle ultime opere di Eisenstein, ormai mancato al cinema.

La terra trema contiene tali virtuosi passaggi, un mondo figurativo cosí prezioso, che potrebbe aspirare a qualche posto, dietro l'opera di Eisenstein: ma basta vedere, sul medesimo tema della pesca, *The Wave* (*Les Revoltés d'Alverado*) di Zinnemann e Gomez, supervisione e fotografia di Strand, per sentire quanto piú profonda era la comunicazione raggiunta da questo breve film girato al Messico nel 1936, che occupa forse meno d'un terzo del tempo di proiezione necessario all'« episodio del mare » di Visconti. Un altro film che sa imprimersi nell'emozione degli spettatori con il pregio elaborato della propria qualità è *The Fugitive* (*La Croce di fuoco*), in cui la regía di Ford pare concedere — e molto — alla presenza dell'operatore Figueroa, messicano. Fotografia di eccezionale purezza, in cui il color bianco non aveva mai raggiunto una cosí allucinante forza; né i neri erano stati mai altrettanto intensi e staccati. Quali film se non quelli ripresi da Tissé per il maestro russo erano stati figurativamente altrettanto perfetti? E in particolare è da tener presente lo stupendo materiale ottenuto da Eisenstein, e dal suo operatore, in terra — ancora una volta — messicana, col messaggio di *Que Viva Mexico* — cui il montaggio apocrifo non può togliere figurativamente i valori piú profondi — e ancor meglio con quello del brano dello stesso film, sottoscritto per intero da Eisenstein, che è stato chiamato presso i latini *Kermesse funebre,* presso gli anglo-sassoni *Giorno dei morti (Death Day).* Ha forse il Messico, col suo mare, la sua terra di polvere bianca, le sue donne coperte di veli neri o candidi, i massi di roccia sui quali il sole strapiomba, gli stracci ancora bianchi dei pescatori, i cappelloni di paglia, una struttura che sia di speciale collaborazione per il cinema? Non sappiamo dirlo: possiamo dire, invece, che particolarmente profonda è la tradizione figurativa, in quel paese: non tanto per le pietre scolpite che si mostrano con

singolare evidenza, con eloquenza misteriosa e al tempo stesso trasportante alla meditazione, ai viandanti, quanto per il lavoro contemporaneo dei pittori, che non sono rimasti, al primo cerchio, nella considerazione degli specialisti, ma hanno saputo inserire il proprio lavoro nella stima stessa del popolo, il quale, pertanto, ha potuto farli propri, non lasciarli come stranieri nel proprio paese: e stranieri sono spesso, in tutti i paesi del mondo, la maggior parte di coloro che si votano all'arte.

Ma non sono ignoti al popolo messicano, che li considera autentiche glorie nazionali, Diego Rivera, Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros. Né sono ignoti agli operatori messicani se Figueroa dichiara al francese Camp: « Il nostro cinema è essenzialmente pittorico. La scuola messicana di pittura è tra le prime del mondo. I nostri pittori hanno creato uno stile che traduce alla perfezione l'anima e le aspirazioni del paese. Per noi il cammino era già tracciato. Noi non dovevamo che trasporre in immagini ciò che essi avevano sviluppato in quadri ed affreschi ».

E questa venerazione per i buoni pittori messicani non può non far venire a mente l'episodio di *Enamorada,* in cui il prete afferma che ogni *peone* comprende, dalle pitture sacre, la storia dei Re Magi, che sono i Grandi e i Potenti che si umiliano davanti al Bambino nato nella stalla: « anch'egli (il generale ribelle José Juan, cosí pronto a giustiziare i troppo ricchi e quel commerciante che pur di salvare la vita cederebbe anche la propria donna) anch'egli ha capito lo spirito di quel quadro... ».

La assoluta purezza del linguaggio figurativo, che Figueroa ci dà in *Croce di fuoco,* in *Maria Candelaria,* in *Bugambilia, Las Abandonadas, Maclovia* e via dicendo (film che esprimono appieno l'anima nazionale, il paesaggio, l'ambiente spirituale del cinema messicano), ma anche in opere composite come *El Buen Mozo* (*Bel-Ami*) che sarà una rivelazione per i risultati raggiunti attraverso un realismo tutto inventato, ci viene dimostrata, in ogni momento, da inquadrature ottenute con una sobrietà di linguaggio, un senso della composizione, un accordo di toni, una misura di elementi, che non ricordiamo in nessun altro operatore: le immagini del fiume in *Maria Candelaria* o *Rio Escondido,* le donne che sulla sabbia attendono le barche dei pescatori, nella *Perla,* la Dolores del Rio accucciata a terra davanti agli stivali dell'ufficiale in *Croce di fuoco,* e poi quelle ragazze che, sulla via equivoca, aspettano, in *El Buon Mozo;* si costituiscono in pose e movenze cosí dosate e combinate, che il lavoro di molte riprese ordinarie — casuali, prive di quel *ritmo interno* di cui, come scrivevamo, l'immagine cinematografica necessita, se vuole liberarsi, come fa oggi linguaggio di poesia, della materia, per diventare soltanto forma — che il lavoro, dunque, di molti altri fotografi, ci sembra al confronto assolutamente infantile ed empirico. Ogni inquadratura affronta, all'attimo stesso della sua realizzazione, un problema d'arte che è completo e responsabile. Il montaggio non può forzare sé stesso che al ritmo delle immagini unite. Un montaggio a sé stante, che lavora indiscriminatamente sulla pellicola impressionata, qualsivoglia sia — come teorizzarono in un primo tempo i russi — non è che un esprimersi primitivo e selvaggio, che ieri portò anche a risultati eloquenti, ed oggi è passato, esso stesso, alla « storia ».

Ecco perché la maggior parte del cinema sovietico ci sembra oggi « superata »: superati Pudovkin, Dziga Vertov, Kuleshov, tutti coloro che credevano esclusivamente in quello stesso « montaggio » che oggi « scricchiola ». *La fine di S. Pietroburgo* insegni. Soltanto Eisenstein non scricchiola mai.

Se, dopo aver fatto un elogio dei valori figurativi di *Maria Candelaria*, o di *Enamorada*, di *Las Abandonadas* e di tutti i film diretti da Fernandez e girati da Figueroa, non avessimo niente altro da dire, anche questa nutrita serie obbligherebbe il recensore ad usare termini piú prudenti. Infatti, dietro a tanto suggestiva bellezza, siam certi della sostanza? Si veda *La Perla*: l'ossatura del film, che si basa su un racconto di Steinbeck (autore cosí avvertito dello spirito messicano, e basterebbe il ricordo di « Pian della Tortilla », da garantire sulla autenticità della sua ispirazione, sulla validità degli accenti della leggenda che racconta) ha tutta la scarna essenzialità delle storie popolari. Il linguaggio usato — in termini narrativi — partecipa della stessa misura, delle identiche soluzioni stilistiche che si riscontrano nel trattamento d'ogni inquadratura. E quando noi vediamo l'uomo armato di fucile che si avvicina, a cavallo, seguito da due indiani, e — dopo un colpo di fucile — lo rivediamo percorrere lo stesso cammino a ritroso, noi restiamo stupefatti di questa soluzione di montaggio, cosí semplice ed al tempo stesso comunicativa, in cui tutto il dramma svoltosi attorno alla capanna che aveva accolto i fuggiaschi viene raccontato, senza che nulla sia taciuto. La stessa tecnica al momento in cui il figlio di Kino, nella capanna, giuoca con la corda: lo scorpione scende, uno strillo. Il suono integra l'immagine e dà a volte l'avvio ad altre immagini: poi Fernandez vuol giuocare col battito del cuore del fanciullo, e ce lo fà sentire con l'apparechio del dottore, mentre fuori suonano i tamburi della *fiesta*. E giuoca anche, Figueroa, con la lente d'ingrandimento, con immagini che ricordano certi brani di film russi dove la lente ingrandiva occhi e cose, e creava, nell'immagine, momenti di distensione e di grottesca parentesi: allusione, lí caricaturale, qui quasi sorridente.

Il dramma dei *Revoltés d'Alverado* è portato nella *Perla* su un piano piú sommesso e anche accorato. La sofferenza dei pescatori è quasi senza scampo, e in piú pervasa di sottile melanconia, di saggia serenità, anche nel dolore. La durezza dei « bianchi », in contrapposizione agli « indios » (e Fernandez è un vero « indio ») offre nei confronti una singolare durezza: giustificata soltanto dal fatto della « qualità » di bianchi che in ogni terra vergine presero il posto agli indigeni: gente d'aventura, a volte scartati dalla vita e falliti; non quanto di meglio, certo, può aver prodotto la razza bianca. Ed è, talvolta, dai loro discendenti, che l'*indio* deve difendersi: sia il feudatario di *Lampi sul Messico*, che viola la giovane sposa del *peone*, sia il ricco dei *Revoltés*, che sfrutta i suoi dipendenti, siano anche quelle uniformi militari di *Croce di fuoco*, quegli stivali lucidi, duri — contrapposti ai piedi nudi di Dolores del Rio o di Maria Elena Marqués — che i bianchi calzano; siano gli affaristi senza scrupoli di molti di questi film.

La fede religiosa, (evidente anche nel tema di *Los Christeros* e nell'intreccio di *Enamorada*, e in tutta la complessa vicenda di *Credo in Dios*,

che tratta un caso singolare di « segreto confessionale ») le feste popolari, fanno da contrappunto ai film di Fernandez e Figueroa: danze, processioni, adorazione del crocifisso in *Rio Escondido;* misticismo combattuto e profondo in *Croce di fuoco;* e infine la festa del « giorno dei morti », la funebre kermesse. In *Perla* vedete il bimbo di Kino che stringe un piccolo amuleto di zucchero: una testa di morto. Appare per un istante, quella testa, ma ha offerto ad Eisenstein il motivo per la piú perfetta danza d'immagini, svolta nel corso di alcune centinaia di metri. Una musica che s'insinua nello spirito, che vi trascina in mezzo alla gente che balla, alle teste di zucchero che tentennano sui carretti, ai danzatori dai visi coperti con teschi, simili anche ai volti dei *clowns,* mentre le altalene oscillano, e gli uomini mascherati grottescamente da tori corrono fra le girandole e i giuochi d'artificio. Tema che Fernandez e Figueroa han lasciato alla superba espressività del cortometraggio di Eisenstein, preferendo insistere su balli dove, ancora una volta, le vesti nere delle donne, solcate da strisce bianche, tornano al motivo figurativo predominante.

Motivi figurativi e narrativi si avvicendano nei film di Fernandez e Figueroa con unitaria continuità. Tanto che è stato detto: *Maclovia* ripete — anche se approfondisce — il motivo di *Maria Candelaria.* I preti o i militari di film come *Flor Silvestre, Enamorada* e *Las Abandonadas,* spesso si assomigliano. Non per nulla, in questi ultimi film, il protagonista è lo stesso, Pedro Armendariz, e veste a volte gli stessi panni. Cosí anche avviene per il pescatore di *Maclovia* e *La Perla.* Maria Félix, Dolores del Rio, Maria Elena Marques, si avvicendano nei ruoli di protagoniste dotate di possibilità estreme, mostrando la ricchezza umana della cinematografia messicana; ma capaci di sostituire, l'una con l'altra, sia pure nelle varianti della loro personalità, i ruoli fissi degli scenari.

In definitiva, dire che tutto il migliore cinema messicano tenda a ripetere sé stesso, a valersi di una formula ormai di sperimentata fortuna; non è diminuirne il valore. *Peones* e sfruttatori, cappelli di paglia e pantaloni a strisce, figlie di feudatari e mogli di pescatori, piedi scalzi e speroni crudeli, dure morti che acquistano sapore di sacrificio, quello stesso di Cristo, e uccisioni spietate di superbi arricchiti; tutto ciò è il felice rinvenimento di un profondo ed unico motivo popolare divenuto ciclo — da *Que Viva Mexico* ai *Revoltés,* a *Perla,* a *Rio Escondido* — come è ciclica la vicenda di Nannarella e Angelina, di zio Tigna e compare Piscitello, del reduce di *Bandito* o di *Anni difficili,* del negro di *Vivere in pace* o di *Senza pietà.*

In *Enamorada* si avverte il tentativo di mutare le carte del giuoco: la vicenda dei ribelli e dei ricchi del villaggio, iniziata cosí drammaticamente, acquista passo passo un tòno caricaturale sempre piú scoperto: dai due ceffoni somministrati al generale ribelle dalla « bisbetica » messicana, si passa a un racconto sempre piú in chiave burlesca, americaneggiante come nell'appuntamento « alle otto », in cui la Félix giuoca la sua parte manifestando il nervosismo con piccoli salti sul divano: poi tentando con un bastone di rompere la testa all'incauto innamorato appoggiato con l'orecchio alla fessura dell'uscio di casa. E' nel finale, con le *soldaderas*

affiancate ai cavalli dei ribelli, che si sente, di nuovo, quell'acre e non sottintesa violenza, che distingue nel film messicano ogni condizione fuori della legge ufficiale e comunque vessillifera d'una giustizia: intesa rivoltosamente, con quegli eroismi e violenze, carneficine e disordini di cui è capace, appunto, il popolo scatenato.

La Otra (Vita rubata), con Dolores del Dio, svela nelle tinte troppo forti del dramma — sottolineate da una fotografia tecnicamente sostenuta e valida. — altri propositi che la cinematografia in esame assume, al di fuori di ogni cosciente e sfruttato primitivismo, per non ripetere troppo sé stessa: un film con brivido, di passioni che altri han dette « borghesi » (ma cupidigia, vizio, menzogna, non illudiamoci, son sempre appartenute e apparterranno ad ogni animo volgare, a qualunque classe appartenga), un film che nella spontanea e personale impronta del ciclo iniziato da Eisenstein appare quasi estraneo; ma una via, d'altronde, che una produzione non può rifiutare, come qualunque altra già sperimentata, sol che voglia dare un attestato compiuto del suo autentico e spazioso lavoro, della sua matura avvertenza di quel gusto spesso « mediocre », che appartiene al pubblico del cinema: mediocre perché la mediocrità nasce dal numero, e il numero degli spettatori cinematografici è, come tutti sanno, altissimo.

In questo senso si debbono intendere altre prove in cui il genere romantico (*Cinco Rostros de Mujer*), o del romanzo naturalista (*El Buen Mozo,* cioè *Bel-Ami*), del film in costume (*Pepita Jiménez*) o della parodia da varietà (*Marcantonio e Cleopatra* di Roberto Gavaldón) si avvicendano. E *Il Secreto di Juan Palomo,* che si inserisce in una di queste correnti, segna il successo dell'attore Julian Soler; *Cuando Lloran los Valientes,* di Pedro Infante. Maria Félix, oltre che con le interpretazioni di *Enamorada* e *Rio Escondido,* accresce il proprio prestigio con *La Diosa Arrodillada* e *Devoradora, La Mujer de Todos, Que Dios me Perdone, Vértigo, Amok, El Monje Blanco,* dove il suo destino di stella e di *vamp* può accomunarsi con quello delle rivali, o condestinate, di Hollywood. È in questo firmamento, in cui Pedro Armendariz brilla in prima grandezza, si collocano anche gli attori comici: v'è Luis Sandrini, dagli occhi e allusioni verbali ravvicinabili a Eddie Cantor, che si burla della storia romana o approfitta del *Bagno di Afrodite,* per contornarsi di belle donne. Mario Moreno, invece, piú noto col nome di *Cantinflas,* parodieggia *I tre moschettieri,* unico film da lui interpretato sinora giunto in Europa; ma a quanto ritiene la critica anglosassone, si tratta d'un comico che fà ravvicinare la propria arte, nelle avventure di strada, da pezzente vagabondo, a quella di Charlot (*Soy un Profugo, Ahi Esta el Detalle?, El Gendarme Desconocido, A Volar, Joven?, El Supersabio*).

Fra i registi piú in vista di questa produzione (1) che si scinde in vari

(1) L'ascesa del cinema messicano è documentata dalla Comisión Nacional de Cinematografía, diretta da Antonio Castro Léal, con alcune pubblicazioni. *El Libro de Oro del Cine Mexicano 1948* passa in rassegna film, volti di attori, tecnici e registi. *Cinevoz 1948* è la raccolta dei bollettini settimanali della Comisión, la quale

interessi e generi, ricordiamo anche: Antonio Momplet (autore del già ricordato *El Buen Mozo,* e di *A Media Luz, Amok, Vértigo*), Gilberto Martínez Solares (*Cinco Rostros de Mujer: Cinque volti di donna*), Miguel Zacarías, che ha diretto *Soledad* (*Figlia mia*), *El Peñon de las Animas, Una Carta de Amor, Me he de Comer esa Tuna, Flor de Durazno, Si me han de Matar Mañana*). Al pari d'essi insigniti dalla Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas dell'« Ariel » (sorta di locale « Oscar ») sono anche: Roberto Gavaldón (*La Barraca* e *La Otra*), Julio Bracho (*Crepúsculo* e *Canta Claro*).

Con Gabriel Figueroa, tra gli operatori, hanno ottenuto riconoscimenti nazionali: Agustín Martínez Solares (*Cinco Rostros de Mujer*) e Raul Martínez Solares (*A Media Luz*), appartenenti alla stessa famiglia di operatori; Victor Herrera (*La Barraca*), Ignacio Torres (*Rayando el Sol*), e Alex Phillips (*El Monte Blanco, La Otra*). Di Alex Phillips è anche la fotografia di *Devoradora,* diretto da Roberto Gavaldón, con Maria Félix e Arturo de Cordova, attore premiato con l'« Ariel » per il film *La Selva de Fuego.*

Maria Candelaria, al momento del suo successo di Cannes, poteva essere un'eccezione; *Croce di fuoco* poteva ingannarci sulla presenza di Ford piú che su quella dei messicani che vi avevano collaborato o prevalso; Eisenstein pareva avere scoperto il Messico, ancor meglio di Strand e Zinnemann, coadiuvati da Gomez. Ma il Messico aveva un proprio messaggio da trasmettere col cinema. *Rio Escondido* (premiato a Bruxelles, 1947, ed a Madrid e Praga, 1948), *La Perla* (premiato a Venezia, 1947), ci assicuravano che non si trattava di una avventura fortuita. *Flor Silve-*

ha anche curato la preparazione e diffusione di grafici che, con l'aiuto delle cifre, danno un panorama completo della situazione industriale del paese: *El Cine Mexicano-Graficas preparadas por la Comisión Nacional de Cinematografía,* 1949. Vi si rileva che i cinematografi sono 1726, su 23 milioni di abitanti. Il Brasile, con 46 milioni, ne possiede 1769. I teatri di prosa sono 59, cosí ripartiti: Atzeca 18; Churubusco 12; Clasa 10; San Angel Inn 9; Tepeyac 7; Cuauhtemoc 2; General Cinematografica 1.

Gli edifici e terreni delle produttrici sono stimati a 45 milioni di dollari. I macchinari e le attrezzature a 18 milioni di dollari, per un totale, dunque, di circa 63 milioni di dollari.

Gli ingressi nei cinema messicani davano nel 1944 un gettito di 67 milioni di dollari. Nel 1947 sono saliti a 72 milioni. Le spese, invece, ascendono a 50 milioni: 27 per la presentazione dei film, 20 per la produzione, 3 per la distribuzione. La produzione è costata nel 1946, per il solo personale artistico, 10 milioni di dollari: 6 milioni per i tecnici e maestranze; 2 e mezzo per gli studî, 1 per il personale amministrativo, mezzo milione per la musica. Cioè: piú del 50% per il personale artistico; 30% tecnici e maestranze; 12% studi; 4% personale amministrativo; oltre 2% per la musica.

Il personale impiegato è di 19.020 unità, complessivamente, cosí ripartite: produzione 5.216 unità; distribuzione 500; esercizio 9794.

Le pellicole prodotte erano 50 nel 1938, 46 nel 1941, 67 nel 1943, 86 nel 1945, 54 nel 1947.

Nei 60 teatri di posa trovano lavoro circa 60 registi, 15 operatori, 870 attori.

In quindici anni di attività la Atzeca ha prodotto 192 film; la Clasa 189 film, la Mexico Films 101 ecc.

stre, Enamorada, Las Abandonadas, Bugambilia, Maclovia, i successi personali di Fernandez e Figueroa, di attrici e attori come Maria Félix, Dolores del Rio, Pedro Armendariz, Maria Elena Marques, erano una prova, quanto mai eloquente e irrefutabile, che la produzione messicana aveva conquistato, a buon diritto, un posto importante nella cinematografia.

Mario Verdone

BIBLIOGRAFIA

MARCEL LAPIERRE: *Les Cent Visages du Cinéma,* Grasset, Parigi, 1948.

ANGEL ZUÑIGA: *Una Historia del Cine,* Ediciones Destino, Barcellona, 1948.

ANDRÉ CAMP: *Aperçus sur le cinéma mexicain, Revue du cinéma,* n. 15, Parigi, 1948.

GIULIO CESARE CASTELLO: *Infanzia breve del cinema messicano, Cinema,* n. 2, Milano, 1948.

LO DUCA: *Après Maria Candelaria:* Enamorada, *Revue du cinéma,* n. 8, Parigi, 1948.

MARIE SETON: *Histoire du film inachevé d'Eisenstein:* Que Viva Mexico!, *Revue du cinéma,* n. 18, Parigi, 1948.

MARIE ROSE OLIVER, *Cantinflas, Hollywood Quarterly,* n. 3, Los Angeles, 1947.

Cantinflas, fotografie fuori testo in *The Film Penguin Revew,* n. 8, Londra, 1949.

JACQUES DONIOL-VALCROZE, *The Fugitive, Revue du Cinéma,* n. 11, Parigi, 1948.

EDOUARD KLEIN, *Une tragédie rustique:* Maria Candelaria, *Revue du cinéma,* n. 5, Parigi, 1948.

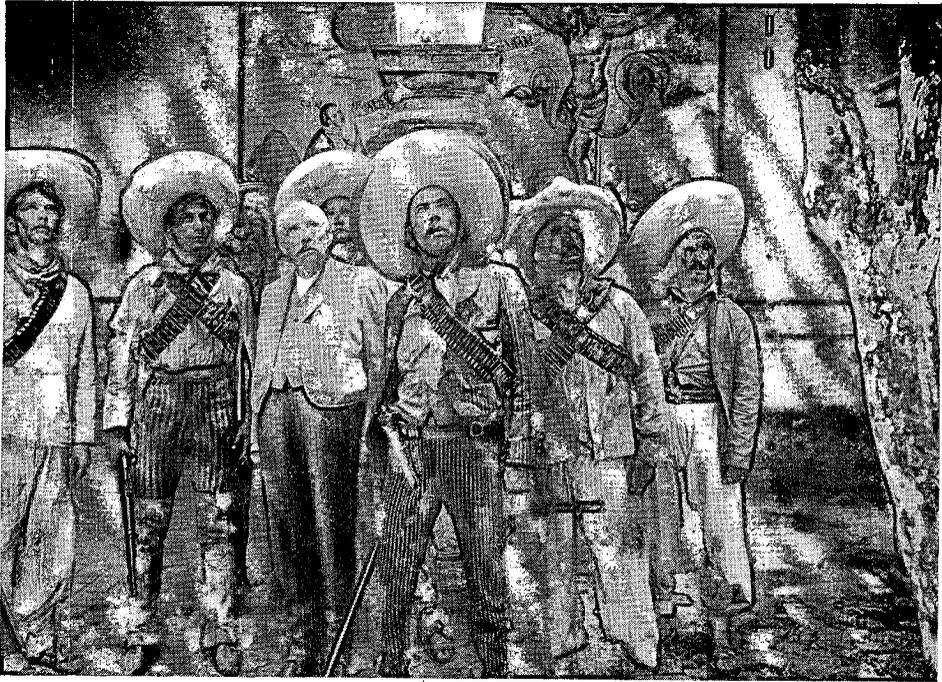
GUIDO ARISTARCO, *Cinema a Venezia, Sipario,* n. 18, Milano, 1947.

JEAN NERY, La Perla, *L'Écran français,* n. 199, Parigi, 1949.

El Libro de Oro del Cine Mexicano 1948.

Cinevoz 1948.

El Cine Mexicano - Graficas preparadas por la COMISIÓN NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA.

EMILIO FERNANDEZ *Flor Silvestre (Messico insanguinato)*

EMILIO FERNANDEZ *Enamorada*

EMILIO FERNANDEZ *Enamorada*

EMILIO FERNANDEZ *Las Abandonadas*

MIGUEL ZACARÍAS *Flor de Durazno*

MIGUEL ZACARÍAS *Soledad (Figlia mia)*

ROBERTO GAVALDÓN *Marco Antonio y Cleopatra*

ANTONIO MOMPLET *Vértigo*

Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica

II - La composizione dinamica dell'inquadratura

Proviamo ad osservare da una finestra un paesaggio. Sono possibili due visioni: una è quella per cui il paesaggio è « oltre » la finestra; altra è quella per cui il paesaggio è « dentro » la finestra. In verità potremmo anche credere che, per quanto riguarda il nostro particolare modo di vedere, il paesaggio non è né dentro né fuori: ma siamo « noi » che ce lo « rappresentiamo » in una guisa o nell'altra, cioè dentro di noi o fuori di noi. La finestra sarebbe dunque lo schema del nostro spirito e l'immagine, rispettivamente, il modo con cui la reltà gli si presenta: o nel suo aspetto brutale, oggettivo, materiale, indifferente: o nell'aspetto « voluto » dallo spirito stesso, cioè nella forma soggettiva, ideale. Quest'ultima visione è quella dettata da un bisogno di « scelta » per cui il pensiero disprezza l'aspetto della realtà indifferenziata, amorfa, ma la elegge in forma subiettiva, ideale, differenziata, astratta. Il primo modo di vedere è quello del bruto che accoglie senza distinguere, sol pago dell'ordine materiale, oggettivo, delle cose; il secondo modo è quello dell'artista il quale instaura attraverso la propria visione soggettiva un ordine tutto nuovo delle cose, dettato dalla propria intelligenza e dal proprio sentimento.

Inquadrare la realtà scelta e differenziata secondo l'ispirazione e lo spirito proprio inconfondibile è, in senso ideale, comune a tutte le arti. Solo il cinematografo, obbedendo a una necessità di scelta — condizion prima di ogni elaborazione artistica — « inquadra » nel senso vero della parola: giacché il mezzo tecnico di cui si vale per trascegliere dalle forme confuse della complessità dinamico-visiva quelle che piú lo interessano, è proprio un'*inquadratura,* cioè una forma geometrica (per l'appunto rettangolare: ma potrebbe anche essere quadrata, trapezoidale, circolare ecc. ciò non monta) vero e proprio strumento di sceverazione intelligente e attiva della materia prima che si offre all'osservazione del regista.

Ciò che importa dunque notare si è che l'inquadratura non è un'« apertura » cioè una specie di finestra da cui ci si possa tranquillamente affacciare sul mondo della realtà e subirne passivamente le rappresentazioni, come qualcosa di esterno e di inindividuale che può interessarci solo oggettivamente; ma essa è un *modo* per cui il nostro spirito (quello dell'artista) intende vedere la realtà dentro di sé: modo dunque sempre suggerito dalla sensibilità e dall'intelligenza particolare, individualissimo; e siccome la realtà è molteplice e cangiante, tradotto in forme sempre nuove, interpretazioni soggettive e ideali della realtà concreta.

La conclusione, per ora, è questa: delle due visioni con cui abbiamo osservato all'inizio da una qualsiasi finestra il paesaggio, una sola è, este-

ticamente, la vera (cioè autenticamente nostra), una sola l'artistica: e precisamente quella che si traduce *sul piano* della finestra, cioè *sul piano* della nostra sensibilità e del nostro spirito; quella che si realizza per l'accomodamento ai suoi limiti della realtà che viene in tal guisa a « comporsi » entro quei limiti e in noi stessi secondo che indirizziamo per suggerimento della nostra sensibilità la scelta; insomma quella che è « dentro », non fuori dell'inquadratura.

Se noi consideriamo la « figura » di un oggetto complementare isolato nel vuoto, e perciò non identificato nell'ambiente che lo circonda, tale figura ci apparirà compresa nei limiti di una rigidità e immutabilità assoluta. Se poi vorremo considerare la posizione di un « movimento » ugualmente isolato nello spazio e nel vuoto, essa ci apparirà addirittura del tutto inidentificabile, e perciò tale movimento come se non esistesse.

Dunque, un qualunque oggetto completamente isolato e mobile nello spazio, se astrarremo necessariamente da ogni sua relazione con altri oggetti (e in primo luogo con noi stessi) dovrà apparirci di conseguenza perfettamente immutabile e immobile. Ciò vuol dire che in noi *l'idea visiva* (o intuizione identificata e non brutale del mondo visibile) e *l'idea dinamica* (ovvero intuizione concettuale e sensibile del movimento, o della piú semplice attitudine al movimento che hanno gli oggetti) sorgono entrambe in noi e si creano sulla base di un unico e identico rapporto comune ad entrambe, e che è precisamente quello di « *relazionalità delle cose fra loro o con l'ambiente che le circoscrive* ».

E' appunto questa relazionalità che l'inquadratura mira ad esprimere *da un punto di vista spazio-temporale:* in quanto una relazione di spazio e di tempo sta alla base di qualsiasi combinazione dinamico-visiva assunta per un fine cinematograficamente espressivo.

Se noi dunque ci proponiamo di vedere come attraverso una delle prime e fondamentali elaborazioni tecnico-artistiche della materia cinematografica, e, precisamente, nella « composizione dinamica dell'inquadratura » l'idea visiva e l'idea dinamica, trovino mezzo e possibilità di fondersi e giungere alla capacità di una espressione cinematografica unitaria, dovremo concludere dicendo che è sulla base di tale rapporto che dovremo pensare la possibilità della loro unione e combinazione reciproca.

Supponiamo ora che due (o piú) oggetti isolati e presi separatamente nello spazio ci dimostrino ognuno (come abbiam visto) una loro individualità rigida e assolutamente immutabile; supponiamo, in un secondo momento, di porli uniti e vicini, e cioè precisamente in quel tale rapporto di reciproca relazionalità: orbene, in tale rapporto le identità loro ci appariranno immediatamente e sensibilmente mutate, poiché reciprocamente influenzandosi e modificandosi a vicenda, una nuova identità o individualità complessiva risulterà da quel loro contrapporsi e abbinarsi: e questo nuovo « tutto » ci apparirà acquistare significato inedito e variabile a seconda che sposteremo a nostro piacimento (per intendimento artistico) i termini (le forme, le distanze, i piani...) del rapporto.

Con questo, molto semplicisticamente abbiam voluto mostrare come si giunga alla *composizione* visiva ed artistica *degli elementi statici* del cinematografo (come si vede non molto dissimilmente che nella pittura).

Ma non dobbiamo dimenticare che il cinematografo, se arte figurativa è in quanto si esprime attraverso una raffigurazione od espressione grafica superficiale, nel medesimo tempo e sopra ogni cosa è arte figurativa *dinamica,* in quanto proprio nella espressione-movimento si coglie lo spirito centrale, inedito e naturale che lo anima e lo giustifica artisticamente. Vediamo perciò come similmente si attui la *composizione degli elementi dinamici,* piú caratteristici e propri di esso.

Non diversamente (richiamandoci all'esempio suddetto) supponendo gli stessi oggetti separatamente mobili, vaghi, fluttuanti nello spazio, finché li considereremo in tale condizione di dinamicità « intrinseca », i loro movimenti per quanto piú o meno lenti, rapidi, accelerati, non ci potranno interessare minimamente ed anzi (come già fu detto) non avranno per noi significato concreto: in quanto al di fuori di ogni rapporto di relazionalità a noi unicamente sensibile. Ma qualora ponendo in un tale rapporto di relazionalità quegli stessi due (o piú) oggetti, ne esamineremo « compositivamente », oltre le risultanze piú schiettamente figurative, le risultanze « dinamiche », un *senso compiuto* e precisamente (questa volta) *dinamico* cioè *cinematografico* di questo rapporto ci apparirà come nuovo; e poiché alla stessa guisa che il rapporto d'immagine potremo porre e comporre, trascegliendo, un *rapporto dinamico,* allo stesso modo potremo attuare una *composizione dinamica* il cui significato (in quanto come il precedente arbitrato da nostri criteri di scelta e predeterminazione) potrà riuscire, come già per quella visiva, compiutamente artistico.

Non vi dovrebbe esser bisogno di ripetere come questi due risultati di « *composizione dinamica* » e di « *composizione visiva* » non siano dissociati ma strettamente connessi sulla base di quello stesso rapporto, oggettivo di relazionalità spazio-temporale che è loro indispensabile e che abbiamo già esaminato al principio. E' importante piuttosto notare come questa composizione dinamica attui di per sé stessa una *differenziazione* degli elementi dinamici, alla stessa guisa che la composizione statica (e piú schiettamente figurativa) attua una differenziazione uguale degli elementi statici figurativi: attraverso quella specie di modificazione reciproca di cui inizialmente abbiam parlato.

Fino a questo punto abbiamo voluto intenzionalmente assumere gli elementi studiati sulla base di una relazionalità *reciproca,* evitando di assumerli in quella *delimitazione ambientale* e circoscrivente che ora ci conduce appunto all'esame e allo studio dell'*inquadratura.*

Importa però anzitutto notare come parlando di « composizione », sia dinamica che figurativa, ci siamo rifatti a un bisogno di « elezione » o di scelta indispensabile per giungere alla componente definitiva dei singoli elementi elaborati nel risultato finale artistico totalitario. La *scelta* o *elezione* è — come tutti sanno — uno dei primi ed elementari fattori della creazione artistica: l'artista sempre trasceglie dalla realtà gli aspetti piú vitali e piú indispensabili al suo intento d'arte, e sempre con *criterio di scelta* usa dei mezzi tecnici che lo sussidiano allo scopo.

Orbene, in cinematografia il principale mezzo o strumento discretivo per il quale si giunge alla « cernita elettiva » dei vari elementi che contribuiscono a costituire la complessità o composizione dinamico-visiva, è

appunto la inquadratura. E' infatti attraverso questo semplicissimo mezzo (brutalmente considerato: il rettangolo che prelimita lo schermo, nei cui limiti ha luogo la proiezione) che quegli *elementi già predisposti relazionalmente* e già in parte scelti e differenziati dal regista, ottengono la *definitiva elezione, delimitazione, determinazione e collocazione ambientale:* insomma, la definitiva *composizione.*

E ciò in che modo? Precisamente nel modo per cui i rapporti figurativi-dinamici, oltre che internamente e intrinsecamente fra di loro stessi, si pongono in un senso relazionale con la delimitazione « esterna » dell'inquadratura. Cosí che dovremo analiticamente sempre assumere l'inquadratura sotto un duplice aspetto di cui risulta poi la fusione nel risultato finale: e precisamente, sotto un aspetto compositivo « interno » *(struttura dell'inquadratura)* e un aspetto compositivo « esterno » *(angolazione* o *taglio dell'inquadratura*).

E' bene intanto osservare che la inquadratura, nonostante la sua « apparenza » di rettangolo, non è *bi,* ma *tri-dimensionale*: infatti, nonché i rapporti di larghezza, altezza, essa pone e delimita altresí i rapporti di *profondità,* potendo attuare con la c. d. prospettiva visiva in aspetto illusorio ma concretamente sensibile (che risulta rafforzato nella visione stereoscopica) il senso della distribuzione longitudinale degli oggetti (campo lungo, primo piano, ecc.).

Non si deve però credere che l'inquadratura delimiti e quindi trascelga in tal senso solo le immagini: bensí anche i movimenti.

Considerando infatti il rettangolo dell'inq. come avente una sua consistenza di superficie, in rapporto a quel piano, con angoli diversi d'incidenza, tutti i rapporti dinamici di movimento si esprimono: e per tal modo potremo individuare e scegliere sempre in relazione a ciò che vorremo esprimere, qualsiasi moto noi vogliamo: sia questo un moto longitudinale, verticale o perpendicolare al piano visivo. Dirò di piú (e si mostri in ciò ancora una volta la prevalenza dinamica fra tutti i fattori costituenti il cinema) che l'inquadratura, nonché registrare o subire intrinsecamente, nel voluto rapporto, può essa stessa rendere estrinsecamente e creare a volontà del regista movimenti di ogni specie e significato: il che si ottiene con la mobilità propria (esterna ed estrinseca) dell'inquadratura stessa, resa da tutti i movimenti della camera come: carrello, panoramica orizzontale e verticale, gru ecc.

Riassumendo: precisamente nel modo per cui i rapporti figurativi-dinamici oltre che internamente ed intrinsecamente fra di loro stessi si pongono in un senso relazionale con la delimitazione dell'inquadratura (la quale traduce, praticamente e concretamente, quella delimitazione piú ideale e piú intima in cui l'artista li ha intuiti spiritualmente collocandoveli sin da principio) *l'inquadratura esprime dei rapporti dinamico-visivi secondo componenti che si traducono sul piano di essa.* Queste componenti esprimono la dinamicità propria dell'inquadratura (legata pertanto alla forma figurativa originaria in cui essa si esprime) e che sarà poi compito fondamentale del montaggio di liberare estrinsecandola dalla prigione visiva in cui essa si trova originalmente contenuta, per riapplicarla, liberamente modificata, agli elementi visivi senza di cui non può

concretamente esprimersi in un risultato cinematografico apprezzabile. Tutta la composizione dell'inq. deve essere effettuatà in vista della *rivelazione,* in forma temporale, dell'elemento dinamico, attraverso il montaggio, e della sua riapplicazione al complesso dinamico-visivo dell'inq.: il quale dovrà, per conseguenza, essere studiato e realizzato in modo non soltanto da offrire la migliore possibiltà di *estrinsecazione* dinamica al montaggio, ma altresí da permettere la migliore *propagazione* del risultato dinamico al complesso della sequenza, consentendone la migliore *formulazione visiva.*

Affinché questo sia possibile occorre peraltro che l'inq. sia già previamente concepita o comunque ulteriormente sfruttata in funzione del montaggio sia per quanto riguarda la resa degli elementi spaziali (complesso immagine) che di quelli temporali, attraverso cui si esprime la dinamicità delle sue componenti. Solo cosí si renderà possibile la contemporanea riassunzione degli elementi spaziali secondo la temporalità richiesta dal montaggio, temporalità la quale, non dimentichiamolo, non è altro che la traduzione iperspaziale della dinamicità contenuta originariamente nell'inquadratura, liberamente trasformata dall'intendimento espressivo dell'artista in vista della sua riapplicazione all'elemento visivo che si tratta parimenti di trasfigurare dinamicamente. L'elaborazione dinamico-visiva dell'inq. ha appunto questo scopo al quale devono collaborare tutti quei mezzi tecnici (strutturazione, angolazione, campo medio, campo lungo, primo piano) compresi la panoramica e il carrello (i quali, come vedremo meglio piú oltre, non debbono affatto intendersi come mezzi di per sé sufficienti a creare un risultato cinematografico indipendente dal montaggio) insomma tutti quei mezzi che in qualsiasi modo possono servire alla elaborazione della complessità dinamico-visiva dell'inquadratura. Questa infatti non ha alcun valore fuori del montaggio come del resto neppure il montaggio ha valore al di fuori e indipendentemente da essa: come dimostra la contemporaneità dei risultati ai quali entrambi combinativamente pervengono.

Dell'inquadratura come strumento di cernita e studio dei movimenti e delle immagini colti nel loro massimo rendimento espressivo, il regista si serve come — mi si passi l'immagine — di un pennello, nella distribuzione dei colori sulla tela, si servirebbe il pittore: soltanto che, mentre con tale operazione l'opera del pittore è praticamente terminata, quella del regista comincia proprio allora perché l'opera cinematografica non può e non deve arrestarsi a un puro rendimento visivo o figurativo. Questo, concepito come fine a sé stesso, riesce in ultima analisi, piú che giovevole, nocivo ai risultati cinematografici definitivi presentandosi soprattutto restío (specialmente con fenomeni di assorbimento) alla resa dinamica del complesso figurativo in vista del montaggio. Per questo non si raccomanderà mai abbastanza la maggiore semplicità possibile di composizione.

Quanto all'uso dei vari *piani,* qui va tenuto soprattutto presente che la scelta e l'impiego funzionale di ciascuno di essi (pur senza venir meno alle esigenze rappresentative ed emotive del soggetto) devono essere direttamente commisurati alla resa del contenuto dinamico che si tratta di esprimere: a questa stregua, l'uso del primo piano è consacrato soprattutto

alla resa di quegli elementi dinamici che sfuggirebbero altrimenti alla presa degli altri piani (o campi), e specialmente alla *maggior resa intensiva* del contenuto dinamico di ciascuna immagine. Infatti, il rendimento dinamico della sequenza, oltre che alla frequenza dei «tagli» per cui si attua l'estrinsecazione dinamica nel montaggio, è strettamente connessa alla diversa specie e qualità di piani impiegati per inquadrare il movimento: l'inserzione appropriata di uno o due primi piani a forte rendimento dinamico basta infatti a volte per tonificare la resa altrimenti statica e inerte di tutta la sequenza.

Di tutti gli infiniti elementi i quali possono essere sottoposti alla selezione dell'inquadratura, gli unici che, a stretto rigore, non interessino, sono quelli statici: anche questi tuttavia possono trovare la loro piú ampia giustificazione non solo in rapporto a quegli elementi dinamici a cui abbiano eventualmente riferimento, ma soprattutto in quanto collocati in un complesso dinamico inteso a trasfigurarli in tal senso. Questo avviene normalmente in qualsiasi sequenza cinematograficamente ben costruita (ossia sorretta e guidata da un nesso dinamico unitario): nella quale pertanto anche inquadrature eventualmente statiche possono trovare la propria collocazione purché, naturalmente, nei tempi e nei limiti inderogabili consentiti dalle leggi dinamiche del montaggio. Fra i vari elementi dinamici, poi, offerti dall'inq. all'estrinsecazione del montaggio, i piú importanti sono costituiti da quelle componenti concepite secondo una *consequenzialità di movimento:* queste permettono infatti una immediata propagazione della dinamicità di ogni singola inq. al complesso della sequenza stabilendo pertanto un fortissimo nesso unitario di tutto il complesso (es. ormai classico: la corsa delle bighe di *Ben Hur*). Tale consequenzialità non è però di per sé stessa strettamente necessaria al risultato cinematografico, giacché qualsiasi elemento dinamico dell'inq. purché concepito e attuato, secondo determinate componenti, in funzione del montaggio, ha comunque probabilità di venir colto, estrinsecato, e propagato al complesso della sequenza.

Quanto a tutti gli altri elementi anche non specificatamente dinamici che concorrono alla elaborazione dell'inq. la loro presenza può essere perfettamente giustificata in quanto funzionalmente legittimata ai fini della composizione dinamica e del montaggio. Ad analoga funzionalità deve ispirarsi l'impiego dell'illuminazione ossia del *fattore luce:* questo importantissimo mezzo di differenziazione della complessività visiva non deve servir di pretesto per lenocini di carattere piú o meno figurativo ed effettistico, ma deve essere soprattutto impiegato (come del resto, eventualmente, il colore) a sottolinerare le piú importanti risultanti dinamiche degli elementi visivi contenuti nell'inquadratura.

Poiché si è parlato di *differenziazione,* chiamiamo a nostro profitto anche questo concetto.

Per «differenziare» io credo di poter rettamente intendere: trar fuori, trasformare, trasfigurare, dalla ganga della realtà materiale oggettiva, gli elementi e i fattori della realtà spirituale artistica, con lo scopo principale di porre quei fattori (o elementi) nelle migliori condizioni per servire all'intendimento artistico già formato nella mente dell'autore.

Differenziare vuol dire quindi, anzitutto « *intuire* », indi « *scegliere* » ed « *elaborare* ». Ne abbiamo già inteso il primo grado (intuire) quando proprio coll'assumere all'inizio il concetto di « idea » visiva e di « idea » dinamica, li abbiamo voluti considerare come intuizioni schiettamente soggettive e perciò già in parte « artistiche » della realtà materiale; diffusamente poi ho illustrato il secondo grado (scegliere) parlando or ora della funzione trascegliente ed elettiva nella composizione dinamica dell'inquadratura; il terzo grado, (elaborare), per quanto già in parte acquisito nei precedenti, vuol dire, piú propriamente, il trasformare, anche fisicamente, quegli elementi rendendoli conformi (anche tecnicamente) a servire di passaggio, nella traduzione concreta dell'idea in atto, fra la realtà materiale e la superiore realtà artistica.

A quest'ultimo grado appartengono tutti quei mezzi che, in contrapposto all'inquadratura che è elemento differenziante principale, chiameremo *mezzi differenziati secondari;* di essi sovrabbonda il cinematografo che è forse la piú tecnica di tutte le arti, e forse anche, di conseguenza, la piú funzionale, qualora si intenda per *funzionalità* (mi preme di definire anche questo concetto cosí abusato): il servirsi dei mezzi tecnici nelle migliori condizioni di capacità espressiva.

Mezzi differenzianti secondari sono tutti quelli minuziosamente elencati dalle Spottiswoode *(Grammatica del film)* al quale rimando per una analisi singola. Qui mi contenterò accennarli classificandoli nelle due categorie principali: *elementi differenzianti secondari della « complessità immagine »* (come, in primo luogo, l'illuminazione, sfocato, dissolvenza, ecc...); *elementi differenzianti secondari della « complessità dinamica »;* fra i quali: il rallentato, l'accelerazione e tutti i movimenti di macchina.

A questo punto non resta che tirare un po' le somme. Col definire (v. cap. prec., in *Bianco e Nero,* n. 7, 1948) il primo dei due fattori di differenziazione, fusione, passaggio, cioè la composizione dinamica dell'inquadratura come: « composizione secondo una cernita ed elaborazione visiva degli elementi costitutivi dell'inquadratura assunti nel loro significato *dinamico* corrispondente al loro significato *visivo* », volevo propriamente definire in sunto quanto ho finito ora di esporre sommariamente.

E precisamente: sulla base di una relazionalità necessaria e unica rapportata agli oggetti, abbiamo difatti inizialmente assunto il significato dinamico del cinematografo corrispondente al significato visivo, e colto il modo della loro reciproca fusione; indi abbiamo esaminato come da una « cernita » ed « elaborazione » degli elementi primari (già parzialmente differenziati) si giunga ad una differenziazione completa e alla « composizione » concreta della complessità dinamico-visiva nell'ambito dell'inquadratura; in tal modo abbiamo aperto la via a intendere la possibilità (che ci apparirà chiara solo quando avremo a sua volta preso in esame il montaggio) del « passaggio » tecnico-artistico dal primo degli elementi intermedi, e precisamente la composizione dinamica dell'inquadratura attraverso il montaggio, ai definitivi e reciprocamente connessi risultati artistici dell'opera cinematografica.

Giuseppe Masi

Note

Dopo Van Gogh, Picasso e Gauguin sullo schermo

Alain Resnais, giovane cineasta ventiquattrenne, aveva presentato l'anno scorso un breve film su Van Gogh *che ha destato molta impressione. Realizzato dapprima come un lavoro da dilettante, in 16 mm, in collaborazione con Gaston Diehl, presidente dell'Associazione « post-pedagogica »* Les Amis de l'Art, *il film era riuscito in questa prima versione cosí interessante che tutti coloro che l'hanno visto hanno insistito perché una versione definitiva e meglio sfruttabile fosse realizzata.*

Van Gogh, *presentato alla mostra di Venezia 1948, fu classificato exequo, con* Rubens, *di Storck, Gran Premio del film d'arte. Si tratta, infatti, di un'opera addirittura eccezionale e dalla formula originale: il film è interamente composto di frammenti di tele di Van Gogh, escluso ogni oggetto, paesaggio o volto reali. Questi frammenti di quadri, elementi inanimati, sono promossi al grado di elementi espressivi; e s'impregnano, per l'abilità del montaggio, e i mutamenti di piani e d'inquadratura, di intensi valori psicologici e drammatici.*

Resnais si avvicina ora a Picasso: il suo film prenderà il titolo Guernica. *Picasso non apparirà in persona sul film: anche qui sarà l'opera sola — quadri, disegni, schizzi, sculture, scenografie e* maquettes *destinate al teatro — a fornire gli elementi espressivi della evocazione. Il film metterà in evidenza l'importanza che ebbe, nella vita del maestro, la guerra civile di Spagna, e in particolare la distruzione per bombardamento aereo della antica Guernica, città madre dei baschi. Picasso creò a quel tempo una grande composizione — allegorica, pittoresca, apocalittica — che fu acquistata dagli Stati Uniti. L'oggetto del film in tal modo non è Picasso, ma l'impressione da lui riportata nell'occasione delle dure esperienze fratricide che subí la sua patria, e che preludevano alla guerra mondiale. Si vedrà come la sua opera intera preparava e annunciava questa vasta composizione « storica ».*

Lo scenario del film è stato scritto da Alain Resnais e Hessens, scenarista anche di Van Gogh. *Entrambi avrebbero voluto realizzare il film a colori, ma poiché il quadro di Guernica era a New York, era loro impossibile di portarsi sul posto. Oggi un certo numero di sequenze sono già state girate. Resnais continua a raccogliere i documenti per portare a termine il suo film, ma i quadri, le sculture, i disegni di Picasso sono sparsi in tutti i paesi e le difficoltà sono grandi per far venire ogni volta, con esattezza, il materiale desiderato.*

Il film, in tal modo, promette di essere tutt'altra cosa che un « film di arte », una antologia dell'opera di Picasso: sarà piuttosto opera drammatica e psicologica, e non supererà i dieci minuti. La partitura musicale è stata composta da Guy Bernard.

Nello stesso tempo in cui completa Guernica, *Alain Resnais termina un film su Gauguin, secondo lo stesso metodo di* Van Gogh. *Anche questa volta i frammenti delle tele di Gauguin saranno i soli elementi del film. La formazione del pittore, i periodi « Pont Aven », « Tahiti », e « Isole Marchesi », le peripezie della sua vita movimentata, i suoi viaggi, la ritirata oceanica: ogni epoca sarà evocata soltanto attraverso elementi pittorici.*

Anche in questo caso Resnais e lo scenarista Hessert avrebbero preferito realizzare il loro film a colori. Ma ostacoli insormontabili si sono opposti al loro desiderio. Non si può neppure tentare di far venire a Parigi una scelta sufficientemente ampia delle opere di Gauguin, disperse in tutti i Musei del mondo e presso i numerosi collezionisti. D'altra parte i mezzi dei documentaristi (a parte quelli favoriti dall'O.N.U. o dall'Unesco) non permettono loro di intraprendere il ciclo di viaggi necessario per portarsi davanti ai due o trecento quadri che sarebbe necessario fotografare. Si deve dunque procedere in larga misura su documenti fotografici. Anche se questo aspetto del problema avesse potuto essere risolto, la scelta del procedimento non mancava ugualmente di difficoltà. La questione delle licenze di utilizzazione del Technicolor non è affatto semplice, ed è proprio il Technicolor che sarebbe stato necessario per questo lavoro. Resnais crede che soltanto tale sistema può dare del colore pittorico una approssimazione sufficiente. Raffrontato con l'Agfacolor, piú accessibile forse in Europa, il coefficiente di resa del Technicolor è dell'80-85 % e talvolta 90 %.

Il film Gauguin *sarà terminato assai presto perché Resnais e Gaston Diehl hanno dovuto prendere con gli eredi Gauguin una opzione di durata limitata e che cade prossimamente. Entrambi sperano che i risultati soddisfacenti di questo primo tentativo inciteranno gli eredi Gauguin a prestarsi ulteriormente ad un saggio a colori.*

Pierre Michaut

Appunti su Preston Sturges

Di una facilità inventiva e tendenza moralista, d'uno stile sovvertitore degli schemi usuali della tecnica cinematografica, Preston Sturges ci aveva avvertito già dal film Potenza e gloria (Power and Glory) *in cui si ha il vero e proprio varo della sua personalità nel cinema. Racconto all'indietro, racconto a incastro: l'uso piú generalizzato di procedimenti di questo genere pare muoversi proprio da quel film (diretto da William K. Howard nel 1933 e scritto dallo Sturges) che ebbe una certa risonanza anche per la interpretazione di Spencer Tracy. Gli avvenimenti principali della vita di Thomas Garner, il protagonista, come osserva anche F. Pasinetti nella sua* Storia del cinema, *erano visti come narrati da due individui in contraddizione fra loro: uno voleva assolverlo, l'altro condannarlo. I fatti e*

gli episodi si svolgevano secondo una forma insolita, in una prospettiva diversa da quella data dalla successione logica degli eventi (narratage).

Oltre Power and Glory, *che al pubblico non piacque eccessivamente, forse perché cambiava le carte del giuoco consueto, ma che, a distanza di molti anni, ricordiamo d'aver visto con particolare interesse, Preston Sturges scrisse anche* La Grande Mare *e* Port of Seven Seas, *adattò* Fanny, *e finalmente — attuando la prima delle sue convinzioni: il film è opera di un solo — scrisse e diresse* The Great Mc Ginty *(1939),* The Miracles of Morgan's Creek, Hail the Conquering Hero, Christmas in July *(1940),* Lady Eve *(1941),* Le Gros Lot *(stesso anno; dove è un celebre* travelling *e nel quale appaiono gli attori Dick Powell, Ellen Drew, Raymond Walbourn),* Sullivan Travels (I dimenticati, *1941),* Palm Beach Story *(*Ritrovarsi, *1942) e infine* The Sin of Harold Dibblebock *(1945, con Harold Lloyd). Altri film mancano a questo elenco sommario.*

Il tipico montaggio narrativo di P. Sturges, iniziato con Power and Glory, *poté essere meglio apprezzato fra noi allorché giunsero alcuni dei film da lui scritti e diretti.* Lady Eve *(satira della donna moderna e del ragazzone americano) è, a questo riguardo, oltremodo indicativo: una scioltezza insolita, una spregiudicatezza, una danza, addirittura, di immagini, quasi da « sinfonia visuale », scritta però per un balletto burlesco, in cui protagonisti sono i personaggi stessi della commedia* sophisticated, *filtrati attraverso la tecnica dello Sturges, sí da restare non piú cifre di « tipi » ormai conosciuti e non rinnovati, ma piuttosto elementi di un congegno nuovo, manovrato con l'inventiva di una « comica » Sennett. La loro danza si rifletteva sullo specchio della avventrice d'un bar che faceva a tempo a fare uno sgambetto per far cadere il giovane miliardario tenuto d'occhio, adescato, assediato da decine di dame. Nel transatlantico della traversata compiuta da* Lady Eve *avvenivano stravaganti ed a volte violentemente farsesche vicende. Altrettanto doveva accadere piú tardi nei* Dimenticati *su quella specie di auto da campeggio lanciata in velocità su terreno accidentato, con fracasso di suppellettili e sbattimento di viaggiatori.*

Ma dove forse la violenza della farsa di Sturges raggiunge il proprio culmine è nel treno di Ritrovarsi. *C'è, qui, un circolo della caccia che parte per una battuta. Il bar del vagone è prodigo di mèscite, i cani uggiolano in uno scompartimento, i varî attori strepitano secondo i proprî umori e costumi mano a mano che la sbronza aumenta. Poi uno dà di piglio al fucile e, accompagnandosi con la bocca, grida « pàn, pàn » agli uccelli immaginarî. Un altro grida « padella! », o qualche frase nel proprio gergo, ed afferra un'arma. La sparatoria inizia sul serio e finestrini di vetro, lampade, bottiglie sono infrante. Altri cacciatori intervengono e caricando gli schioppi si uniscono alla pirotecnica partita. L'esaltazione raggiunge il parossismo, i controllori tentano invano di calmare gli invasati; ma sono inseguiti dai cani. Infine una mano provvidenziale sgancia il vagone dei cacciatori abbandonandolo in una piccola stazione. Soltanto a questo punto l'infernale battuta può cessare.*

L'episodio può dare abbastanza l'idea della carica esplosiva con cui sono confezionati i film dello Sturges, della loro furia distruttrice che ha un solo precedente: lo slapstick *(e basterebbero gli abiti di Henry Fonda*

in Lady Eve *per ricordarcelo, regolarmente investiti da sughi e pasticci) la vecchia comica, cioè, nata sotto il segno della velocità, con le motopompe di Sennett, i treni di Buster Keaton, le Ford di Ridolini che arruotano i passanti o si avventano su un ponte di legno interrotto superando la frattura al momento giusto in cui incrocia una autoambulanza.*

Sturges non è rivoluzionario soltanto in questo salto all'indietro: basta la presentazione del film per darci un segno del suo particolare stile. Ritrovarsi *comincia cosí: una donna scende le scale in abito da sposa per precipitarsi alla chiesa, ma su un fotogramma la proiezione pare arrestarsi, per darci il nome dell'attrice (Claudette Colbert). Poi è la volta dello sposo, ancora semivestito, che ci vien mostrato a fermo in un taxi (Joe Mac Crea), e segue il resto del* cast, *tutti i personaggi si raccolgono davanti al sacerdote che può, dopo una attesa nata sotto il segno della concitazione, impartire la rituale benedizione. Ora la coppia è unita e sacramentalmente sposata: « e cosí vissero felici e contenti » dice la didascalia; e poi ancora: « ma fu proprio cosí? ». Quest'ultima frase, naturalmente, ha un seguito: ed è ciò su cui si basa tutto il film. Avvengono le vicende piú incredibili e si arriva all'epilogo: moglie e marito accompagnati da un gemello uscito fuori come « deus ex machina » giusto per combinare un altro matrimonio, sono di nuovo uniti e sposati: « e cosí vissero felici e contenti.... ma fu proprio cosí? ».*

Le sequenze che dal movimento traggono forza per una narrazione cosí sprezzante delle regole non si contano in Sturges: v'è, in Ritrovarsi, *quella dell'abbandono da parte della moglie del tetto coniugale, in cui il marito nell'inseguirla ruzzola le scale, perde il pigiama, si avvolge in una coperta, va avanti a salti e inciampando, con scivoloni e cadute; e può, questa, affiancarsi al viaggio dei cacciatori o alla ricordata sequenza dell'auto. E poi sono da ricordare, nello stesso film, i personaggi e il loro comportamento: il protagonista vuol costruire un aeroporto sospeso nell'aria; Totò ci passa davanti vestito da sportivo nautico, da tennista, da giuocatore di golf o di polo (qualcosa come* Max fait du sport*); e v'è anche Mary Astor, una dama verbosa, scervellata, stordita, nel tipo già cosí ben costruito anche da Billie Burke. Un mondo dell'irrazionale, dell'incredibile, del surreale: qualcosa che parte dalle comiche di Linder e Sennett e si dirige verso i fratelli Marx.*

L'educazione francese dello Sturges (allevato in Francia, rimasto ammiratore di Sacha Guitry e Marcel Pagnol, e poi divenuto volentieri produttore di Clair in Ho sposato una strega*) si ritrova spesso nei dialoghi dei suoi film. Le battute prolungano la comicità delle immagini, ma non intendono crearla. Come estranee, aumentano il comico di ciò che l'immagine ha già abbondantemente espresso. Dialoghi, come osserva J. G. Auriol, che esistono al di fuori dell'azione, « e per il piacere della conversazione » (Astruc). Ma che contribuiscono a rendere piú esplosivo l'umorismo di P. Sturges, che sa quanto valga, per l'igiene dell'umanità, il riso: solo mezzo idoneo per dimenticare le sofferenze (lo dice anche nel finale dei* Dimenticati).

Sullivan Travels *si può considerare (al pari di* Citizen Kane *o di* Monsieur Verdoux, *o meglio ancora del* Cielo può attendere*), un film auto-*

biografico, poiché l'autore vi esplica la propria poetica, e quasi vi porta le proprie dirette esperienze di vita, nell'affrontarvi altresí il problema del realismo nel cinema, che risolve e supera con assoluta coerenza. Un regista esce di fronte alla vita, segue i pezzenti, i poveri, vuole documentarsi (come quel personaggio di Gentlemen's Agreement*) descrivere quanto v'è di piú realistico nella quotidiana esistenza di tutti. Vive con loro, veste come loro, e vede anche, con emozione violenta, la morte di un malfattore tra i binari. Ma quando ha saputo tutto della vita (e del realismo) e può esprimerla (ed esprimerlo), ed è stato perfino in mezzo ai forzati* — I dimenticati — *il cui unico momento d'allegria e di oblío è quello della proiezione d'un film comico, P. Sturges si chiede se spetti proprio a lui far vedere il peggio del mondo. Umorista per vocazione (oltre che inventore: Maurice Bessy scrive su* Cinémonde, *12 agosto 1947, che Sturges ha inventato un telefono per sordi) almeno in questo vuol porsi sulle orme di quello che può essere anche il suo maestro: Lubitsch: « Quando ho visto quegli uomini cosí tristi ho deciso di farli ridere ». Nello stesso modo Lubitsch (dal quale ha ricavato anche il gusto dell'*allusione: *quei piedi dei due sposi di* Ritrovarsi *che si toccano, si avviticchiano, si distendono, ricordano il* Lubitsch touch) *faceva vedere al suo amico — il pubblico — il bello e l'elegante della vita, il meraviglioso. Gli sembrava di essere un benefattore dell'umanità meno complicato, piú immediato e sicuro, capace di accontentare non alla distanza, con fallaci promesse, ma* subito.

M. V.

Sogghigni

Parlando del regista Germi, Antonello Trombadori scrive: « Frequentò il Centro Sperimentale di Cinematografia che a quei tempi, benché sorvegliato dal guardingo sogghigno di un filosofo gentiliano, riusciva a selezionare giovani artisti che, alla prova dei fatti, con la filosofia dello spirito e dell'« atto puro » poco hanno avuto a che fare: Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Massimo Girotti, Carla Del Poggio, Luigi Zampa, ecc. ecc. ».

Chissà come sogghigna il buon Carlo Marx all'idea che un suo tardo e giovane proselite affermi seriamente che alla « prova dei fatti », Carla Del Poggio, Luigi Zampa, Massimo Girotti e, perché no?, Mariella Lotti e magari Clara Calamai, nulla hanno a che vedere con la filosofia dello spirito e l'« atto puro ». Absit injuria verbis. *Lui, Marx, che con queste cose aveva una certa dimestichezza.*

L. C.

Documenti

Finalité du cinéma

In Mercure de France *(febbraio 1949) Jean Epstein ha pubblicato un saggio che* Bianco e Nero, *dopo aver divulgato in Italia le idee del regista e scrittore francese (n. 3 e 6, 1948), ritiene di dover segnalare ai propri lettori:*

On ne se demande pas assez *pourquoi* le cinéma est apparu dans le monde. Le problème n'est d'ailleurs pas d'analyser les séries d'inductions et de déductions, de rencontres et d'emprunts, au moyen desquelles de nombreux chercheurs ont édifié la pyramide de petites inventions, qu'a couronnée la mise au point des frères Lumière. Des brevets nouveaux sont enregistrés chaque année par dizaines de milliers, qui sombrent dans l'inutilisation, comme aurait pu y sombrer la lanterne à images mouvantes. La question est de comprendre pourquoi un instrument qui était né au rang d'amusette, comme on en voit des douzaines à tous les concours Lépine, s'est développé, atteint de gigantisme, s'est multiplié plus que l'ivraie, s'est répandu en peste victorieuse, est devenu un monstre omniprésent, un polype qui creuse partout ses cavernes où des foules viennent se repaître d'un étrange brouet de lumières et d'ombres, d'un grouillement de fantômes.

Cette pullulation, cet envahissement irrésistibles doivent nous faire soupçonner que le spectacle cinématographique est profondément nécessité et qu'il réalise ce qu'on appelle, en termes chrétiens, un dessein providentiel. C'est le mécanisme de ce dessein qu'on peut tenter de faire transparaître.

Communément, on croit qu'il n'est guère possible de penser qu'en se servant mentalement des mots-concepts du langage parlé. En réalité psychique, la pensée verbale — assurément la plus consciente et la plus efficace apparemment — ne fait qu'étouffer sous elle et rejeter dans l'ombre, dans la plupart des cas, d'autres modes de représentation visuelle, auditive, olfactive, tactile, gustative, cénesthésique. Et cette pensée par évocation d'impressions sensorielles peut s'organiser en concepts non moins précis que ceux dont se sert la pensée verbale: ainsi, par exemple, pour un dégustateur de vins, le souvenir d'un certain goût signifie tel millésime de tel cru, aussi exactement que si on le nommait. Cependant, si quelques individus, spécialement doués ou déshérités (peintres, musiciens, aveugles, etc.) se trouvent naturellement, professionnellement ou accidentellement aptes et exercés à penser directement par représentations de couleurs, de sons, de touchers, il faut reconnaître que, dans une mentalité normale, la pensée verbale s'est presque entièrement substituée à toute autre façon de concevoir. Ce n'est guère que dans le rêve ou dans la rêverie, que l'homme moyen se surprend parfois dans une activité d'esprit visionnaire.

Refoulés dans la subconscience, les souvenirs des impressions sensorielles constituent néanmoins les racines nourricières, sur lesquelles les mots se sont greffés et où ils continuent à puiser leur plus grande force de signification. Notamment, les représentations visuelles, bien qu'elles vivent désormais en clandestinité, restent responsables de la valeur des trois quarts de notre vocabulaire. C'est que la vue est le sens dominant chez l'homme, le chef de notre comportement extérieur depuis la prime enfance, le grand constructeur de notre civilisation. Avant la formation du langage parlé, la pensée ne pouvait être que surtout visuelle; ainsi, c'est d'après elle que tant de concepts se sont fixés en mots.

D'ailleurs, cette pensée visionnaire a eu, elle-même, d'abord, son langage semi-direct: le geste, la mimique. Pour primitif qu'il fût, ce moyen de communication était cependant extrêmement subtil, puisque nous continuons à y faire appel dans

les cas désespérés, quand les mots nous trahissent. Mais ce langage avait le grave défaut de devenir invisible, inutilisable, dans les dangers de la nuit. Ce qu'il aurait fallu, c'etait de pouvoir vraiment se passer, de cerveau à cerveau, les images de la pensée.

Ce ne fut que transformée en paroles, que la pensée visionnaire originelle devint transmissible, d'oreille à oreille, à toute heure de clarté ou de ténèbres. Sans doute, la transformation d'une image en mot ne se fait pas sans une énorme perte de caractères représentatifs, et c'est cette perte qu'on appelle abstraction. On dit « le chien », mais personne n'a jamais vu « le chien » et, en fait, personne ne sait ce que cela est; ce qu'on a pu voir, c'est — en une seule image — une chienne basset, sans collier, le poil lustré, noir et feu, dormant au soleil, couchée sur le flanc, dans l'herbe, etc., etc. Les premiers mots — comme ceux de quelques langues archaïques encore actuellement en usage — devaient s'efforcer de rester fidèles à la richesse de l'image qu'ils remplaçaient. Ainsi, les Esquimaux usent d'un grand nombre de vocables différents pour désigner le phoque, suivant la couleur de son poil, sa taille, sa position, son âge, etc. Mais, peu à peu, l'analyse venant au secours de la schématisation, le vocabulaire est devenu une collection de termes purement abstraits, qui n'acquièrent de signification concrète qu'à condition d'être articulés, les uns par rapport aux autres, dans une sorte d'équation logique, dont l'inconnue — c'est-à-dire la solution — est justement l'image à reconstituer. Ainsi, l'usage de la langue parlée et de la pensée verbale, incessant exercice de logique, oblige et habitue l'esprit à un perpétuel effort de rationalisation.

L'immense paresse qui régit l'univers sous le nom de principe de l'action la plus aisée, aurait bien plutôt laissé l'intelligence continuer à se développer sous la forme principalement visuelle et, en général, sensorielle. Très riches en valeur d'émotion, les concepts-images (comme toutes les représentations de sensations), s'ils avaient pu passer d'homme à homme sans subir la dénaturation desséchante de l'analyse et de la synthèse verbales, auraient établi une compréhension mutuelle d'une extraordinaire exactitude, d'une prodigieuse puissance de conviction.

Mais, parce qu'elles sont fortement pourvues de valences affectives, ces images mentales ne s'organisent guère naturellement entre elles que selon les lois de cette aimantation sentimentale, qu'on appelle, d'un terme assez aberrant, logique des sentiments, alors qu'il y s'agit à peine d'une paralogique. Ce système d'enchaînement par sympathie et par antipathie constitue l'ordre architectural des oeuvres les plus vives de l'âme et de la pensée préverbale. Ordre intérieur humain, certes valable de microcosme à microcosme, mais qui, lorsque l'homme tenta de l'appliquer à la gouverne du monde extérieur, n'a encore donné que la magie, laquelle semble avoir pratiquement échoué. S'il ne faut peut-être pas tenir cet échec pour définitif, néanmoins, jusqu'à ces dernières années, le macrocosme apparaissait comme exclusivement ordonné selon l'ordre rationnel, c'est-à-dire selon un ordre qui rejoint ou que rejoint l'ordre de la pensée verbale, laquelle en est devenue d'une utilité primordiale pour l'action. Et c'est une autre raison de la décadence ou de l'obnubilation de l'intelligence visuelle.

Mais, sans doute, est-ce le pouvoir de transmettre la pensée qui a surtout décidé de l'essor et du triomphe du langage parlé et de la raison, chez un être aussi spécifiquement social que l'homme. Les choses, certes, eussent été bien simplifiées, si une mère à son enfant, un chef à ses guerriers, un maître d'oeuvre à ses travailleurs, avaient pu communiquer l'image mentale de l'acte à accomplir. Que de temps économisé! que de malentendus évités! que de précision et de persuasion gagnées! Or, il fallait peiner à traduire et retraduire l'image mentale en mots, pour que l'auditeur peine, à son tour, à traduire et retraduire les mots en image.

A force, l'humanité acquit une extrême virtuosité dans cet exercice, et, bientôt, comme le notait Ribemont-Dessaignes, il n'y eut plus, sous les mots, que le sens des mots. De plus en plus éloignés, abstraits, de leur image-mère dont ils se trouvent finalement incapables d'évoquer le moindre caractère concret, les mots sont devenus des noms, de purs symboles d'une algèbre linguistique, qui peuvent, chacun, désigner une infinité d'objets ou de personnes, c'est-à-dire que, réellement, ils ne signifient plus rien. Lorsqu'on apprend à un enfant à lire dans son premier livre: « Pierre a un couteau, Paul a une maison », on ne lui apprend à lire rien, car on ne lui donne le moyen d'imaginer pas plus le couteau ou la maison que

Pierre ou Paul. De plus en plus, s'efface la valeur sensible du vocabulaire qui devient une table d'opérateurs logiques.

Cette rationalisation du langage corespond évidemment à une évolution générale de l'esprit. Evolution qui s'est manifestée à tous les degrés de la culture, dans toutes les branches du savoir, dans toutes les activités humaines. En philosophie, ce sont — après les premières catégorisations d'Aristote, après la syllogistique des scolastiques — Descartes et Kant, qui fabriquent la déesse Raison dont le culte, inauguré officiellement en 1793, est devenu la vraie religion de tous les hommes civilisés. En science, c'est le déterminisme qui, déja mais surtout astronomique et physique chez les Anciens, envahit progressivement la chimie avec Lavoisier, la biologie avec Claude Bernard, la psychologie avec Ribot, la sociologie et la morale avec Durkheim, de sorte qu'enfin la liberté de l'âme n'apparaît, elle-même, que comme un « déterminisme conscient », comme le dit Achille Ouy.

La littérature qui s'épanouit grâce à l'invention de l'imprimerie, a pour premier effet de préciser et de fixer les règles du langage parlé, qui sont celles de la logique. La grammaire et la syntaxe rationnelles, qui étalent au grand jour leur mécanisme dans les longues phrases du style classique, semblent ensuite involuer. En réalité, elle ne font que ramasser et même accroître leur complexité par des raccourcis, des ellipses, des synecdoques, selon une sorte de sténologique qui devient d'autant plus cursive et hardie que les lecteurs se trouvent mieux entraînés à décrypter l'ordre toujours foncièrement raisonnable de ces constructions, bien que les mots en puissent être interprétés de mille façons et conduire à mille solutions différentes. A force de quintessencier les éléments du vocabulaire, à force d'obliger le langage à des acrobaties et à des tours de passe-passe de plus en plus ingénieux, on aboutit à une sorte de suicide grammatical de l'expression, à un meurtre de la logique par excès d'elle-même, à une littérature, à une poésie, qui peuvent dire tout et rien, qui flottent, détachées des contingences et qui ne parviennent même pas à transmettre, avec une définition suffisante, l'état intérieur, de pensée et d'émotion, de l'auteur. Plus ou moins, et jusque dans le style des quotidiens et des prospectus, telle est l'orientation de l'expression écrite, qui ne compte plus un seul poète vraiment pouulaire.

Si, aujourd'hui, le grand public ne possède pas de poète à son gabarit, c'est — dira-t-on — qu'il n'en a probablement pas besoin. Le fait est que la mentalité la plus moyenne de notre époque apparaît profondément imprégnée non seulement de routine mais encore d'idéal rationaliste. Qui parle — même si ce n'est pas de façon tout à fait correcte, mais du moins de manière à se faire comprendre des autres — raisonne, et tout le monde, du cantonnier au membre de l'Institut, est cartésien sans le savoir, comme le bonhomme Jourdain, prosâteur. Cela ne vient pas d'hier et date assurément de bien avant qu'il y eût le *Discours de la Méthode*. En ce fond millénaire, qui semblait ferme comme un roc mais stérile aussi, le progressisme scientiste actuel a, pourtant et tout naturellement, trouvé la base la plus solide et un terrain de culture d'une merveilleuse fertilité. Ainsi, il reste peu d'hommes qui ne croient qu'on ne puisse un jour dévisser et revisser tout dans l'univers comme une simple bougie dans une auto. Tout, la santé par l'hygiène et le sport, la prospérité par l'économie dirigée, le bonheur par répartition statistique, doit obéir à ce déterminisme mécaniste qui permet de construire des avions et des gratte-ciel, des frigidaires et des poumons d'acier.

Pour commencer, cependant, ce planisme divin, ce paradisiaque machinisme imposent le travail à la chaîne, la normalisation de chaque geste, le minutage de la moindre distraction, la standardisation des individus, mille règlements, mille restrictions, mille contraintes et le renoncement à toute fantaisie. Ici, sous sa forme économique et sociale, le rationalisme tend enfin aussi à se garrotter lui-même. Car, quel que soit le degré de passivité, auquel la foule a été amenée par ces récentes années d'oppression policière, de sous-alimentation et de moeurs en général totalitaires, la personne humaine n'est pas encore si décapitée qu'elle ne souffre de ce demi-esclavage matériel et de ce nivellement moral, qui l'obligent à censurer ses tendances les plus précieuses, ses aspirations les plus légitimes à l'exercice d'une créativité originale et au développement d'un comportement particulier. Pour échapper à la névrose menaçante, nombreux sont ceux qui ne peuvent que tromper leur inquiétude au moyen de satisfactions mentales de remplacement, au moyen de discours, de lectures, de spectacles, ou, en un mot, au moyen de poésie, en prenant ce terme dans son sens le plus

large, où la poésie littéraire contemporaine, devenue affaire d'une élite spécialisée, ne joue plus qu'un rôle tout à fait secondaire, sinon exceptionnel.

Cette évolution mentale, caractérisée par une abstraction et une rationalisation croissantes, sous la prédominance du langage parlé et de la pensée verbale, aboutit présentement, sinon à une impasse, du moins à une crise. Les mots exigent d'être revalorisés concrètement, c'est-à-dire avant tout visuellement, pour retrouver une précise efficacité comme signes d'intercommunication. L'homme a besoin d'un puissant antidote poétique pour sublimer les déchets de son individualisme, et il ne trouve pas ce remède — du moins pas à dose suffisante, ni assez facilement assimilable — dans la littérature qui, même quand elle n'est pas rationalisée à l'excès, reste toujours rationnelle foncièrement de par sa nature de parole écrite.

De leur côté, la philosophie et la science, dont on aurait pu croire qu'elles pussent s'accommoder sans fatigue d'une abstraction, d'une logique et d'un determinisme tendant vers la perfection, manifestent pourtant aussi une gêne. Ainsi, on se trouve désormais amené à ne considérer la logique formelle que comme une forme cantonale d'une logique généralisée, infiniment plus floue et plus souple, qui englobe d'autres logiques particulières et relatives seulement à tel ou tel objet d'étude. Toutes ces logiques ne sont donc que des logiques limitées à un certain comportement, comme notre logique classique se réduit à n'être que la logique de comportement du langage parlé, sans pouvoir plus prétendre à une valeur absolue. C'est le développement des sciences, et notamment celui de la microphysique, qui, en révélant la faillite du déterminisme rigoureux dans des phénomènes fondamentaux de la nature, a provoqué la mise en doute de la toute-puissance du système rationnel et sa rétrogradation au rang d'une enclave dans l'ensemble d'une conception trans-cartésienne et trans-kantienne.

Tel est le climat, dont les prodromes datent de quelque trois quarts de siècle, dans lequel le cinéma s'est produit et a grandi. Or, qu'apportait cette machine, au succès de laquelle ses auteurs eux-mêmes, les frères Lumière, ne croyaient d'abord guère? Essentiellement, la possibilité de transmettre à des foules des images conçues par un cerveau, extrêmement semblables aux représentations visuelles, qui constituent naturellement une forme de l'activité mentale. C'est-à-dire qu'on venait enfin de découvrir le moyen de communiquer la pensée visuelle, d'homme à homme, de façon, sinon entièrement exacte, du moins suffisamment fidèle et infiniment plus directe, rapide et précise que par le truchement dénaturant de la pensée verbale et du langage parlé.

De ce fait, la pensée visuelle acquérait ce qui lui avait surtout manqué pour concurrencer l'expression parlée: l'efficacité sociale. Et elle l'acquérait au maximum, car, échappant en grande partie, au départ comme à l'arrivée, aux doubles opérations de mise en chiffre et de retraduction logiques, elle passait en clair, brûlant le contrôle de la critique raisonnante, gardant la plénitude de ses évidences concrètes et toute sa force d'ébranlement sentimental. Dès lors, il n'y avait plus à douter que le discours cinématographique, le film, un jour ou l'autre, l'emporterait, non pas sur le discours parlé (parce que celui-ci se passe d'une instrumentation spéciale), mais sur le discours imprimé, sur le livre.

Cependant, les rapports entre le film et le livre, entre l'image animée et le mot, sont plus complexes que ceux d'une simple rivalité. Car l'image animée vient aussi au secours du mot, quand celui-ci n'est plus qu'un squelette décharné. De cette épure, transparente et morte, quasi dépourvue de toute substance, l'écran ressuscite tout à coup une existence sensible, une lourde épaisseur de réalité, presque surdéterminée par une foule de caractères particuliers. Ainsi, un vocabulaire flétri, impuissant, retrouve des significations vivantes, mémorables, génératrices d'émotions. C'est ce qui a été compris de tous ceux — et ils sont nombreux — qui prônent aujourd'hui le cinéma éducatif et qui rendent par là hommage à la valeur supérieure de précision, d'explication, de conviction, que les images ajoutent à celle de l'enseignement parlé et lu et écrit.

On peut toutefois se demander si ces éducateurs par l'image se rendent compte qu'ils tendent à déshabituer les esprits auxquels ils s'adressent, de raisonner. Le film propose une suite d'évidences qui n'ont besoin d'aucune autre démonstration que celle constituée par leur seule présence. Même s'il s'agit d'un grand film narratif, le montage des plans dans les séquences se trouve agencé selon les lois d'une logique si

rudimentaire, si mêlée de logique affective, de logique onirique et d'autres modes d'association, particuliers au discours cinématographique, que, dans l'ensemble, le spectateur découvre une nouvelle logique relative — logique de comportement du langage visuel — dont la démarche diffère aussi notablement de la démarche rationnelle que, sur un échiquier, les mouvements permis au cavalier diffèrent de ceux qui sont permis à un pion. Ainsi, de très vastes audiences réapprennent pratiquement qu'il n'est pas indispensable de ratiociner pour comprendre, qu'on peut comprendre, même beaucoup mieux et beaucoup plus vite, en suivant le fil de l'imagination visuelle.

La compréhension par les yeux a aussi de remarquable — comme on l'a déjà mentionné — qu'elle enregistre immédiatement, non seulement toute la surabondante objectivité de l'image, mais encore le climat sentimental, attaché à cette apparence. On constate même que, dans les opérations de l'intelligence visuelle comme dans la logique spéciale du film, c'est la qualité ou la densité affectives d'une représentation, qui, généralement, priment le sens propre et qui décident des enchaînements avec d'autres représentations, elles aussi surtout comptées pour leur souffle d'émotion. Ainsi, indépendamment de la nature de l'histoire qu'il véhicule, un film est toujours foncièrement un moyen d'expression et de propagation d'un état d'esprit romantique, alors qu'un texte, quelles que soient aussi les idées qu'il porte, est, d'abord, de par son organisation linguistique, une leçon de rationalisme classique. L'habitude du cinéma, qui repeuple la mémoire de concepts visuels, qui ressuscite et réaccrédite la mentalité visionnaire à gouverne surtout sentimentale, agit donc bien comme un antidote des routines d'abstraction et de rationalisation de la culture livresque.

En examinant de plus près la conséquence spéciale du film, on y remarque la présence courante de certains procédés, tels que la symbolisation, le transfert de sens d'une image à une autre, la fragmentation des vues, l'isolement et le grossissement soudains d'un détail, l'emploi de la partie pour le tout, le jeu de perspectives multiples où la partie peut être plus grande que le tout, la variation de la vitesse du temps, etc. Tous ces caractères, de même que la nature visuelle du langage cinématographique et sa forte teneur en logique affective, se retrouvent, avec seulement un dosage différent, dans le rêve et la rêverie. Un film apparaît ainsi, sinon comme un rêve où la logique pure fait encore bien davantage défaut, du moins comme une sorte de rêverie de confection, préfabriquée, standardisée à l'usage du plus grand nombre, tout juste un peu plus raisonnablement cohérente que le phénomène naturel.

Or, qu'est-ce que la rêverie, sinon la forme la plus immédiate, la plus spontanée, la plus personnelle, de poésie, que chacun, chaque jour, plus ou moins facilement, plus ou moins fréquemment, plus ou moins intensément, selon son tempérament, se crée pour lui-même, afin de se procurer un substitut mental des satisfactions que la réalité lui refus? Et, plus est marqué le refus qu'un mode de vie, de plus en plus réglementé, de plus en plus bridé de contraintes et chargé de servitudes, oppose à certaines aspirations de l'individu, plus aussi l'exercice de la rêverie, de la poésie intime, devient indispensable à l'hygiène mentale d'une civilisation.

Mais cette civilisation, justement, avait discrédité et interdit, comme la drogue la plus néfaste, la substance fondamentale de la rêverie: l'imagination visuelle, qui dépérissait, écrasée par son énorme superstructure verbale et rationnelle. Les hommes qui avaient de plus en plus besoin de rêver, savaient de moins en moins le faire. C'est alors que le cinéma leur a offert le secours de trames de rêveries déjà aux trois quarts faites, pré-imaginées, assimilables avec le minimum d'effort, parmi lesquelles tout spectateur peut choisir un thème à sa convenance, et, placé dans une immobilité confortable, dans une pénombre, parfois dans un état d'anesthésie musicale, qui l'abstraient du monde extérieur comme dans un demi-sommeil, s'identifier pendant une heure à la personnalité d'un aventurier dynamique ou d'un amant éperdu, vivre en pensée un haut fait, une passion, voire un crime, tromper et user des faims qu'il n'aura jamais l'occasion, ni le courage, de rassasier sur le plan matériel. Sur tant de gens qui, finalement, restent conformistes dans tous leurs actes représentatifs, beaucoup y sont certainement aidés par le fait de pouvoir, de temps en temps, brûler leurs refoulements, conscients ou inconscients, en des transgressions imaginaires de la norme, grâce à la plus facile, la plus charitable des poésies qui soient: celle du cinéma.

Reconnaissons donc déjà que si le cinéma a été si vite adopté, happé — peut-on

dire — et perfectionné, développé par le cours de la civilisation, c'est qu'il apportait un remède, un frein, impérieusement nécessaires pour atténuer un déséquilibre, sans cesse croissant, de la culture. Les images animées, en effet, rendent aux signes sclérosés du langage la sève originelle de la donnée sensible; elles dénoncent l'imposture de la raison qui se prétendait intelligence unique, seul moyen de comprendre et de propager la compréhension; elles révèlent un nouveau moyen de poésie, enfin suffisamment populaire et puissant pour combattre la psychose qu'installait la rationalisation excessive de la vie tant intérieure qu'extérieure.

En lui-même, le cinéma porte donc assez de vertus pour justifier son succès. On peut penser, cependant, que celui-ci a rencontré une circonstance adjuvante dans l'imprégnation alcoolique, qui est parfaitement sensible dans la psychophysiologie actuelle de l'espèce. L'alcoolisme possède aussi sa finalité « providentielle » et, d'ailleurs, toutes les maladies. Chez les alcooliques chroniques, et il ne s'agit pas d'ivrognes, on constate un penchant plus ou moins marqué à l'onirisme, au délire d'interprétation, c'est-à-dire à un état de rêverie, caractérisé par un relâchement du contrôle logique, par l'accentuation des influences instinctives et affectives, par la stimulation de l'imagination visionnaire, par des modes d'association paralogique des concepts, dont il a été question plus haute parce que ces traits sont analogues à ceux du discours cinématographique.

Que cet onirisme alcoolique et, donc, l'alcoolisme aient été, dans une forte mesure, eux aussi, nécessités comme une réaction à la rationalisation intensive de la vie mentale et matérielle, cela ne fait pas de doute. Depuis *L'Assommoir,* il y a toute une littérature qui ne fait que d'en traiter. Et cette première révolte dont l'alcool a ébranlé le totalitarisme de la raison, n'a pu évidemment que faciliter l'avènement de cet autre onirisme: l'onirisme cinématographique. Mais, depuis qu'elle a bien pris pied et extension, la poésie de cinéma tend plutôt à se poser en rivale de la poésie d'alcool, à laquelle elle peut se substituer. Inscrivons donc encore, au crédit du film, qu'il consistue un stupéfiant, dénué de nocivité physiologique, travaillant de lui-même, sinon à éliminer, ce qui serait probablement dangereux, du moins à réduire l'usage d'un autre stupéfiant, celui-ci toxique, à des doses d'empoisonnement plus tolérable.

Enfin, abordons une conjoncture encore assez mystérieuse. Car il n'est pas facile d'éclaircir pourquoi c'est juste au moment où les valeurs absolues du rationalisme et du déterminisme se trouvent mises en question dans le domaine de la philosophie et de la haute science, qu'apparaît un instrument qui révèle, sans qu'on l'ait voulu ni attendu, des aspects de l'univers échappant à la rigueur des systèmes fixistes. A divers degrés de ralenti ou d'accéléré, l'écran présente une infinité de cellules différentes d'espace-temps, constituant autant de groupes de références, qui n'ont de signification que particulière et relative, et où l'espace ne peut être démêlé du temps, dans l'équivalence et la covariance de toutes leurs dimensions. Il n'y a pas de grandeur vraie. Il n'existe pas de forme fixe dans un monde dont toutes les figures, mobilisables, liquéfiables, ne sont que des états de mouvement; où la rigidité n'est que lenteur; où, selon la vitesse du temps, il faut passer de la géométrie des solides à celle des visqueux, puis à celles (s'il en est) des liquides, des gaz, et les inventer; où, selon le sens du temps, l'effet devient cause; où rien ne reste semblable à lui-même, dans un continu qui n'est plus homogène, qui n'admet plus aucune symétrie. C'est ce qui dépasse même les extrapolations les plus absurdes de la relativité einsteinienne.

Mais l'absurde n'est pas impossible, remarquait Faraday, et les micro-physiciens d'aujourd'hui le constatent bien davantage, avec l'ordre statistique, fondé sur l'anarchie moléculaire, avec l'indétermination de Heisenberg, avec les corpuscules-ondes de Broglie, avec les électrons-trous de Dirac, etc. Il y a même de l'absurde en mathématique, dans le comportement opératoire de l'infini, dans celui des matrices ou des groupes, dans les géométries multidimensionnelles, etc. Ainsi, la recherche philosophique et scientifique et l'expérience cinématographique sont d'accord pour découvrir une participation de l'absurde à la marche de la nature, comme à celle de l'esprit humain; participation dont on commence seulement à soupçonner l'ampleur, peut-être immense, capitale, foncière.

Absurde signifie exactement irrationnel. C'est donc le règne de l'irrationnel, que nous apercevons, quand nous nous éloignons de cette zone de réalité, qui nous entoure immédiatement, qui reste facilement accessible à nos perceptions, et à l'organi-

sation-type de laquelle se trouve intimement lié le raisonnement logique. La chambre de Wilson, le compteur de Geiger-Muller, l'hypermicroscope électronique, etc., nous font deviner un autre régime de phénomènes dont les dimensions d'espace-temps s'écartent notablement de celles de l'échelle humaine et dont les processus ne peuvent plus s'inscrire dans un schéma purement rationnel, montrant bien ainsi que la raison n'est capable d'opérer à coup sûr que dans d'étroites limites autour du repère centimètre-gramme-seconde, dont elle est, en quelque sorte, fonction.

Ceci restait le secret des seuls savants, si l'instrument cinématographique, de son côté et comme par hasard, par le jeu de multiples perspectives spatio-temporelles (grossissement, éloignement, ralenti, accéléré, inversé) ne vulgarisait des images d'une infinité d'espaces-temps à dimensions d'espace et de temps, extrêmement variées, variables et, même, variablement variables, où, de ce fait, la logique pure devient caduque. En un sens, le cinéma va plus loin que l'hypermicroscope, car c'est notre propre entourage humain, qu'il transpose tout à coup dans une représentation trans-euclidienne et trans-cartésienne, donnant une autre preuve, peut-être encore plus frappante, de ce qu'il suffit de modifier le système de références espace-temps, pour modifier aussi tout le système logique. Cette expérience fait facilement penser que, tout comme la suite infinie des nombres rationnels ne représente qu'une infinité par rapport à la suite transfinie des nombres réels, l'ensemble innombrable des phénomènes ordonnés rationnellement ne constitue qu'une minuscule proportion de l'ensemble, encore bien plus innombrable, des phénomènes naturels.

Dans un curieux ouvrage, Louis Weber indiquait naguère, tout au long du développement de la culture humaine au cours de la préhistoire et de l'histoire, une alternance entre des périodes dominées par un esprit intuitif et empirique, et des phases caractérisées par une mentalité plus réfléchie, plus déductive. Sans doute, ce « rythme du progrès » est-il, en réalité beaucoup plus complexe, brouillé par une foule de chevauchements et d'interférences. Mais on peut admettre que la civilisation trotte l'amble, tantôt inclinée vers l'irrationalisme, tantôt férue de rationalisation. Il y a des temps, comme de poussée volcanique, où surgit un riche apport irrationnel, qui est seul porteur de véritables découvertes. Et d'autres temps, comme de sédimentation, où la raison qui n'est guère inventive mais seulement organisatrice, fige la pensée venue des profondeurs en strates logiques, la cristallise en mots et en construit des théorèmes qui ne démontrent jamais que ce qu'ils contenaient déjà dans leurs données. Plus haut s'élève cette architecture de déductions, plus elle dessèche et durcit ses abstractions, plus elle écrase de son poids le sous-sol vivant, et, enfin, elle vacille sur ses fondements, devenus insuffisants: la raison attend, appelle, exige une nouvelle éruption de l'irrationnel, comme le jaillissement de son eau de jouvence.

Aujord'hui, il se peut que nous vivions justement une époque où les excès et les défaillances d'une sorte de surrationalisme qui atteint tout le système humain, individuel et social, font sentir un urgent besoin de remettre en activité la grande source intermittente de déraison, de romantisme, de fantaisie. Et c'est en faciliant la réponse à ce besoin, qu'on peut considérer que le cinéma remplit un dessein « providentiel ».

Jean Epstein

Nuovi orientamenti nei materiali assorbenti del suono

Premessa. Si è già accennato in una precedente pubblicazione all'importanza che hanno i materiali assorbenti del suono in cinematografia, sia per la ripresa che per la riproduzione sonora (1). Si è messo in risalto come uno dei requisiti degli ambienti in cui avvengono tali operazioni è che la durata convenzionale della coda sonora risulti sufficientemente breve anche per le basse frequenze. Ciò implica l'impiego di materiali che per tali frequenze siano abbastanza assorbenti. A tale proposito si è osservato come risulti soddisfacente l'impiego di speciali strutture risonanti-assorbenti. È stato però recentemente dimostrato che è possibile assorbire il suono anche con materiali non rigidi come quelli sinora impiegati, ma porosi ed elastici, costituiti essenzialmente da spugna di gomma (2 e 3).

Dal punto di vista acustico tali materiali presentano il vantaggio di risultare assorbenti, in spessori modesti (di qualche centimetro), non solo per le frequenze medie ed alte, come accade per i materiali rigidi porosi (feltro di vetro, materiali a base di fibre vegetali compresse, di sughero, di pomice, etc.) ma anche per le basse. Dal punto di vista estetico possono essere « rifiniti » sulla faccia vista con un velo sottile di gomma *non porosa* di modo che è possibile lavarli e verniciarli a piacere senza che ne varino le qualità acustiche.

Assorbimento del suono per materiali porosi elastici. Come è noto, i materiali porosi rigidi assorbono il suono sopratutto in quanto l'aria contenuta nelle innumerevoli cavità del materiale, entrando in vibrazione per effetto dell'onda sonora e per attrito contro lo scheletro rigido, trasforma energia acustica in calore. Se il materiale poroso è applicato su una parete rigida e riflettente, le onde sonore lo attraversano smorzandosi dapprima in un senso e, dopo la riflessione contro la parete rigida, nel senso opposto. Comunque, lo spessore del materiale poroso rigido da impiegare per assorbire un certo suono è tanto maggiore quanto piú bassa è la frequenza del suono stesso.

In generale, l'ordine di grandezza dello spessore del materiale poroso da impiegare per assorbire un suono di una certa lunghezza d'onda si avvicina alla quarta parte della lunghezza d'onda stessa. Ciò significa che

(1) G. Parolini, *Bianco e Nero,* n. 4, Roma, 1948.
(2) C. W. Kosten, C. Zwikker, *Phisica,* vol. 8, pp. 251, 943, 947, 957, 968, Berlino, 1941.
(3) C. W. Kosten, *Journal of the Acoustical Society of America,* vol. 18, n. 2, p. 457, 1947.

per assorbire suoni aventi frequenza di circa 100 Hz, lo spessore del materiale poroso da impiegare è di circa 1 m. E' anche però noto che materiali non porosi, quali pannelli rigidi disposti ad una certa distanza da una parete, possono assorbire il suono. In tal caso il pannello e l'aria retrostante entrano in risonanza solo entro una ristretta gamma di frequenze assorbendo l'energia e trasformandola in calore (assorbimento selettivo) (4 e 5).

Ancora piú efficace è l'assorbimento se nel pannello rigido sono praticati fori od intagli ed uno o piú strati di materiale poroso sono disposti nell'intercapedine tra parete e pannello. Si hanno in tal caso le strutture risonanti-assorbenti a cui si è già accennato (6).

Qui ci si vuole però occupare di un mezzo completamente nuovo impiegabile per assorbire il suono, costituito da sottili strati (qualche centimetro) di gomma porosa, compressibile, elastica, la cui densità vari da 0,05 a 0,1 gr/cmc.

Per quanto riguarda il comportamento del materiale dal punto di vista acustico, conviene nella trattazione teorica (che qui non riportiamo in quanto esula dai fini della presente pubblicazione) considerare due casi limiti. E cioè:

a) materiali porosi elastici in cui la resistenza opposta al moto dell'aria dallo scheletro poroso abbia valori molto elevati (gomma cellulare con cavità non comunicanti, gomma spugnosa con cavità molto piccole, etc.).

In questo caso l'aria contenuta nelle cavità e lo scheletro elastico sono costretti a vibrare assieme. Quindi alle frequenze di risonanza dello scheletro l'assorbimento risulta molto notevole e la caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento ha pertanto carattere « selettivo » (fig. 1).

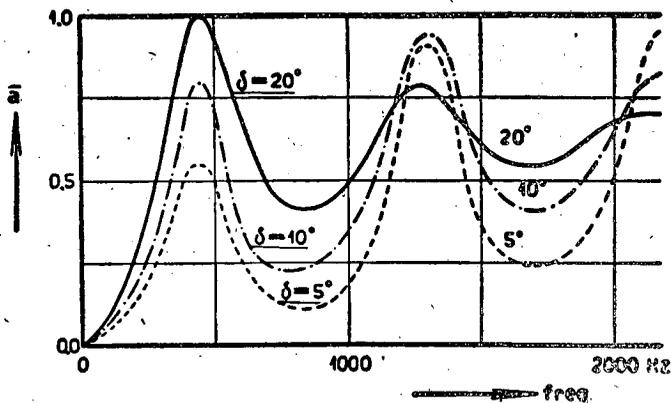



Fig. 1. — Curva del coefficiente di assorbimento in funzione della frequenza per materiale elastico poroso del peso specifico di 0,05 gr/cm.³ dello spessore di 3 cm., con fori molto piccoli.

(4) E. Meyer, *E.N.T.*, vol. 13, p. 95, 1936.
(5) H. Lauffer, *Hoch tech. u: Elek. akus.*, vol. 49, p. 9, 1937.
(6) Vedi bibliografia in calce all'articolo citato nella nota 1.

Dalla teoria risulta che dovrebbe essere possibile ottenere valori molto elevati (maggiori del 60 %) del coefficiente di assorbimento a frequenze superiori ai 250 Hz., per spessori di soli tre cm. Aumentando lo spessore del materiale la zona dell'assorbimento selettivo che risulta dalla fig. 1 si restringe e si sposta verso le basse frequenze. Cosí per un materiale dello spessore di circa 10 cm., si può prevedere un coefficiente di assorbimento maggiore del 60 % per frequenze superiori ai 75 Hz., mentre la zona dell'assorbimento selettivo dovrebbe essere compresa tra 50 e 300 Hz.; cosicché per frequenze superiori ai 300 Hz., il coefficiente di assorbimento, pur restando sempre maggiore del 60 %, non dovrebbe piú dipendere dalla frequenza. Le proprietà sopradette sono indipendenti dalla superficie vista del materiale, perciò questa può essere costituita da uno strato sottile non poroso di gomma.

b) Materiali porosi elastici in cui la resistenza opposta dallo scheletro poroso al moto dell'aria abbia valori relativamente bassi. In questo caso, se la superficie è lasciata porosa, l'aria e lo scheletro poroso elastico vibrano indipendentemente l'una dall'altro, e il comportamento dell'insieme è simile a quello che hanno i materiali porosi rigidi.

Notevolmente diverso è invece il comportamento di un insieme costituito da uno strato di gomma porosa rifinito sulla faccia esterna con un velo sottile di gomma impermeabile all'aria e disposto ad una certa distanza dalla parete, in modo da lasciare una intercapedine di alcuni centimetri. La teoria prevede che si deve ottenere in tal modo un insieme assorbente il cui coefficiente ha valori di circa 0,75-0,80 per tutte le frequenze basse, medie ed alte comprese entro una banda che va da 200 a 1500 Hz. Lo strato impermeabile esterno ha per effetto di diminuire l'assorbimento alle alte frequenze, tanto piú, quanto maggiore è il suo spessore e la sua massa (fig. 2).

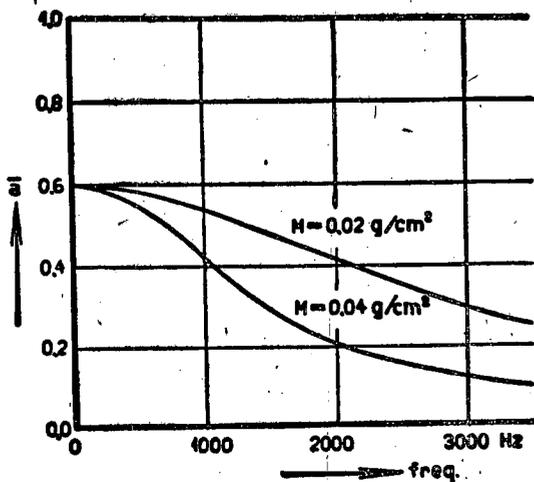



Fig. 2. — Influenza di uno strato non poroso esterno del peso di 0,02 gr/cm.² e 0,04 gr/cm.² disteso su un materiale poroso elastico avente un coefficiente di assorbimento medio pari a circa 0,60.

In generale, però, una limitata diminuzione dell'assorbimento alle alte frequenze rispetto alle frequenze medie e alle basse, favorisce la buona soluzione del problema complessivo della sistemazione acustica sia dei teatri di prosa, che delle sale da proiezione. In entrambi i casi limiti suaccennati, pertanto, i materiali porosi elastici presentano in teoria caratteristiche molto favorevoli. E' da tenere però presente che i materiali che si possono realizzare per le applicazioni hanno caratteristiche fisiche intermedie tra quelle dei casi estremi sopraindicati; alle proprietà acustiche dei quali si avvicinano piú o meno a seconda che partecipino piú o meno delle caratteristiche fisiche stesse.

Misure effettuate e dati raccolti. Sui materiali porosi elastici, sono state effettuate misure da C. W. Kosten (Rubber-Foundation, Delft, Olanda) sia col metodo delle onde stazionarie in tubo, che con il metodo della camera riverberante. I materiali provati sono stati dei pannelli di gomma spugnosa in vari spessori, le cui caratteristiche fisiche interessanti dal punto di vista acustico, sono indicate nella seguente tabella:

DENOMINAZIONE DEL MATERIALE	Resistenza sp. dell'aria gr. cm³ — 3 sec¹	Cedevolezza sp. dell'aria cmq/dine	Peso specifico gr/cmc	Porosità %
Dunlopillo W 2020	220	3,9-10⁶	0,20	80
Laticel	20	7,6-10⁶	0,12	88

Le prove eseguite sui sopraindicati materiali, lasciando porosa la superficie esterna, hanno dato i risultati riportati in fig. 3. Le caratteristiche

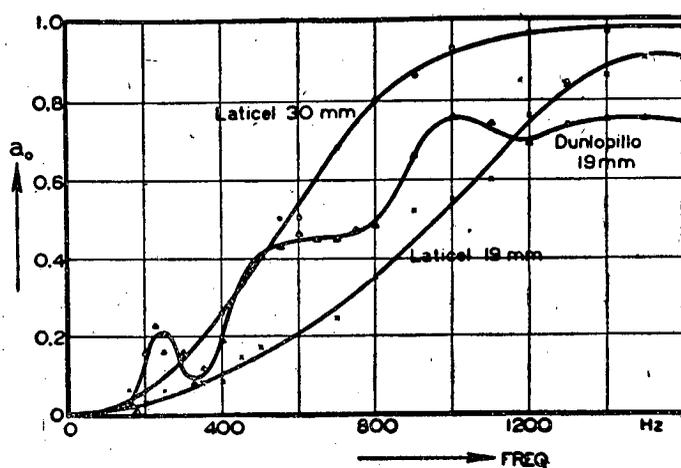



Fig. 3. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento per alcuni materiali di gomma spugnosa senza strato continuo esterno.

di frequenza hanno in tal caso andamento simile a quello dei materiali porosi a scheletro rigido; solo per il dunlopillo (la cui resistenza all'aria è alta) sono chiaramente visibili le frequenze di risonanza dello scheletro elastico di gomma. In fig. 4 sono riportati i risultati ottenuti per quest'ultimo materiale eseguendo le misure sia nella camera riverberante (assorbimento per l'energia sonora incidente in tutte le direzioni su un campione di 10,3 mq., disposto in un ambiente di 165 mc.), sia col metodo delle onde stazionarie in tubo (assorbimento per energia sonora incidente normalmente al campione di materiale).

Piú interessanti sono le prove eseguite su materiali di gomma porosa, la cui superficie esterna sia rifinita con uno strato sottile e continuo ottenuto distendendo un velo di triacel (simile al cellofan) sulla gomma, mediante una vernice a base di gomma. Il peso di tale pellicola risulta di

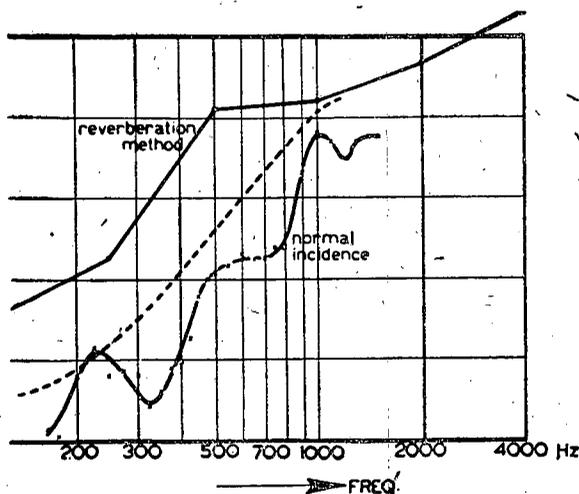



Fig. 4. — Confrônto tra i risultati ottenuti per il Dunlopillo W 2020 col metodo della camera riverberante e con quello delle onde stazionarie.

circa 0,01 gr/cmq. Le fig. 5 e 6 danno le caratteristiche di frequenza del coefficiente di assorbimento per tre spessori di dunlopillo rifinito ed uno di laticel applicati direttamente alla parete senza intercapedine.

Per evitare l'assorbimento selettivo, si può ricorrere al sistema di fissare il materiale alla parete in modo « non omogeneo » ottenendo cosí che il forte assorbimento in una banda di frequenze che si ottiene con un certo sistema di fissaggio, sia compensato dall'assorbimento notevole in altre bande di frequenza, ottenibile variando le condizioni in cui il materiale viene posto in opera. E' inoltre possibile accrescere la non omogeneità di comportamento creando cavità notevoli nell'interno del materiale stesso; montandolo in pannelli separati; e ricorrendo a quanti altri accor-

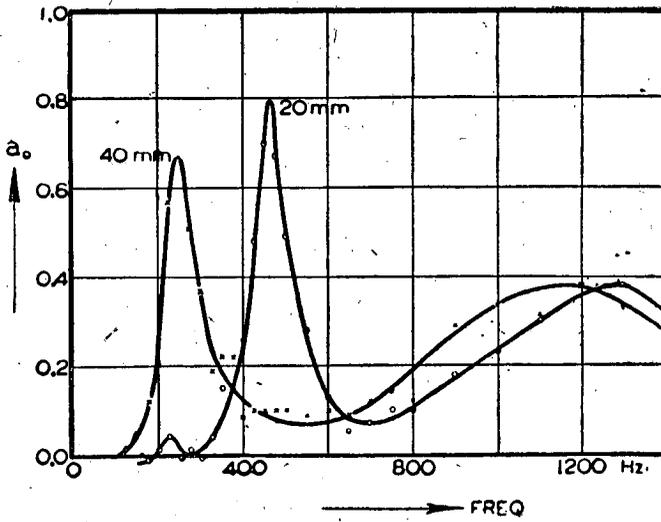



Fig. 5. — Caratteristiche di frequenza del coefficiente di assorbimento per campioni di Dunlopillo dello spessore di 20 e 40 mm. con strato di rifinitura continuo.

gimenti valgano a rendere non omogenea la posa in opera del materiale, in modo che varino alcuni dei paramenti a cui è legato l'assorbimento selettivo entro una determinata banda di frequenze.

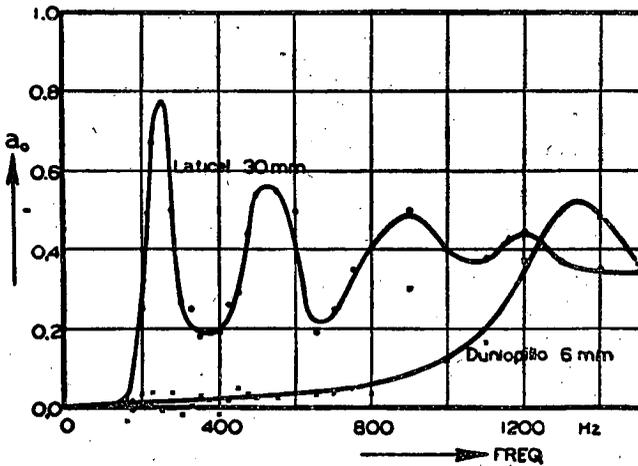



Fig. 6. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento per campioni di Dunlopillo dello spessore di 6 mm. e di Laticel dello spessore di 30 mm. con strato di rifinitura continuo.

La fig. 7 dà, ad esempio, la caratteristica di assorbimento di un materiale che è in commercio col nome di « Dunlopillo cavity »; un pannello di gomma porosa, spesso 26 mm., che pesa circa 2,65 Kg./mq. e che presenta nella parte posteriore delle cavità cilindriche di circa 10 cmc. cia-

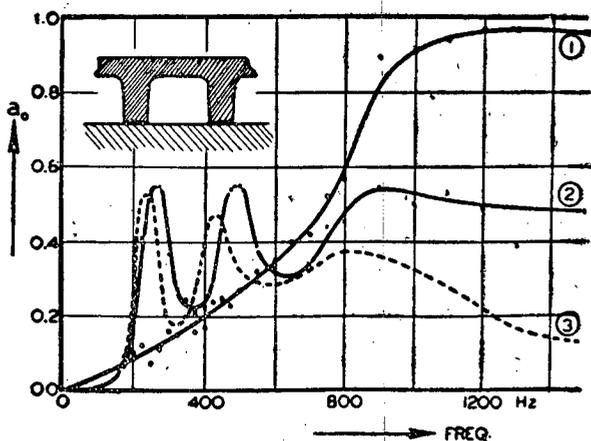



Fig. 7. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento per il materiale denominato Dunlopillo Cavity: 1) senza strato di rifinitura; 2) con strato di rifinitura 0,01 gr/cm.²; 3) con strato di rifinitura 0,05 gr/cm.²

scuna. Il materiale si presenta particolarmente idoneo in tutti quei casi in cui interessa un forte assorbimento alle alte frequenze.

Misure ancora piú interessanti sono state effettuate sul materiale denominato « laticel » nello spessore di circa 19 mm. perforato con fori passanti di 4 mm. di diametro per circa il 40 % della superficie (ciò ne ridu-

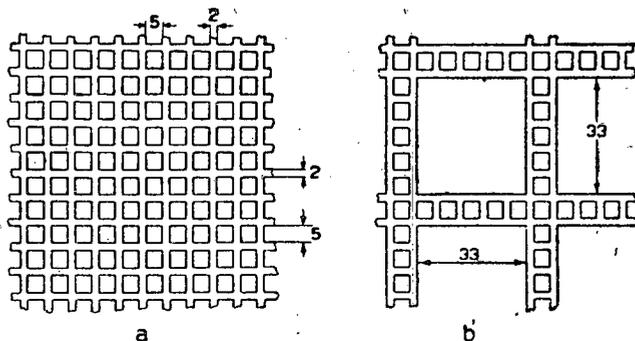



Fig. 8. — Disegno dei supporti metallici usati per applicare i campioni ad una certa distanza dalla parete (quote in mm.).

ceva il peso specifico a 0,075 gr./cmc.) fissato su un supporto rigido indicato in fig. 8 e posto ad una distanza dalla parete di 78 mm.

Le fig. 9 e 10 danno le caratteristiche di frequenza del coefficiente di assorbimento ottenute su questo insieme variando alcune modalità di applicazione.

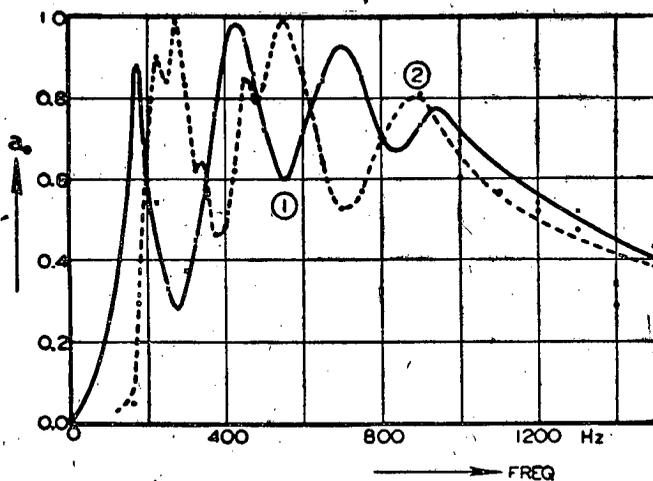



Fig. 9. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento per Laticel perforato con intercapedite di 78 mm.: 1) liberamente sospeso; 2) sul supporto metallico di fig 8-a.

Sopratutto l'ultima caratteristica data dalla fig. 10 presenta un andamento ottimo per tutti quei casi per cui interessa anche l'assorbimento alle basse frequenze.

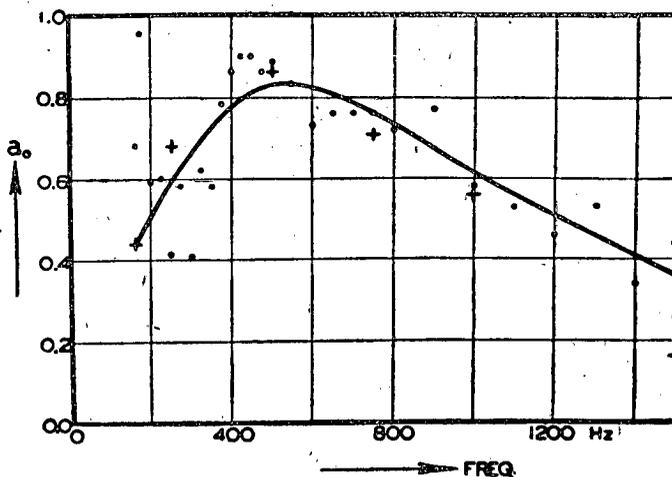



Fig. 10. — Come in fig. 9 (2), solo sul supporto di fig. 8b.

Conclusione. La fig. 11 offre un confronto tra le caratteristiche di frequenza di alcuni materiali porosi a scheletro rigido e quelle già riportate dei materiali porosi a scheletro elastico, ottenute con il metodo delle onde stazionarie in tubo.

Indubbiamente i materiali porosi a scheletro elastico hanno caratteristiche favorevoli per quanto riguarda il loro impiego nei teatri di posa, ma sopratutto nelle sale da proiezione, in quanto, oltre all'ottimo com-

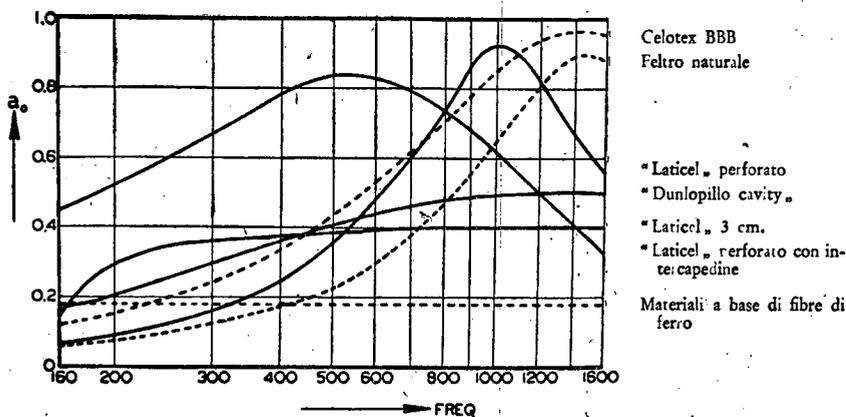



Fig. 11. — Paragone tra le caratteristiche di frequenza del coefficiente di assorbimento per materiali porosi elastici (gomma) e porosi rigidi (fibre di legno, ecc.). Per incidenza normale

portamento per quanto riguarda le variazioni del coefficiente di assorbimento in funzione della frequenza, offrono la possibilità di ottenere superfici interne lisce ed omogenee, che possono essere liberamente decorate a seconda delle esigenze estetiche e sopratutto agevolmente pulite; ciò che non accade in generale per le strutture risonanti assorbenti e per i materiali porosi a scheletro rigido.

Gino Parolini

I libri

Hamlet. The Film and the Play, edited by Alan Dent, designs by Roger Furse - World Film Publications Ltd., London 1948.

The Film Hamlet: a Record of Its Production, edited by Brenda Cross - The Saturn Press, London 1948.

Il 31 agosto 1668, il « cronista » Samuel Pepys scriveva: « Abbiamo visto l'*Amleto,* che non ci era mai occorso di vedere prima. Ci è immensamente piaciuto, ma piú di tutto ci è piaciuto Batterton, cui si deve la parte piú bella che attore abbia mai recitato ». Da quel tempo decine di attori, dentro e fuori i confini dell'Inghilterra, hanno affrontato il celeberrimo personaggio shakespeariano, e di ognuno — si può dire — è rimasto il ricordo, quasi sempre acompagnato da lode. Ma nessuno forse ha saputo meritarsi una espressione di plauso cosí alto come quella che il Pepys rivolse a Thomas Batterton.

Tranne uno: Laurence Olivier. In questi due libri, che sono stati dedicati al suo film (e, implicitamente, alla sua interpretazione), ricorrono piú volte appellativi colmi di entusiasmo. Alan Dent, sceneggiatore del film e critico (in altra sede) acuto e severo, conclude il saggio inserito nel primo volume, indirizzando a Olivier queste parole: « Non c'è ombra di adulazione in quanto dico. Durante la lavorazione del film, Shakespeare ti ha ispirato consentendoti di mostrare il meglio di te stesso, cosí come tu, nella tua demoniaca esaltazione, hai ispirato l'intelligente gruppetto di collaboratori, di tecnici, di scenografi e di operatori. Osservandoti mentre lavoravi in teatro di posa, ho ripetuto infinite volte a me stesso: non c'è dubbio, questo è il genio in azione. E se questo non eri tu quando dirigevi l'*Amleto,* io non ho mai visto il genio in un attore, in un regista o in un uomo ». Ce n'è abbastanza per sommergere anche Batterton.

Non crediate, però, che questi libri abbiano un valore puramente encomiastico. Se cosí fosse, non ce ne occuperemmo su queste pagine, né altrove. L'omaggio a Olivier non esclude una penetrante indagine sui metodi che hanno guidato la mano del regista nella elaborazione del film. Che l'*Amleto* cinematografico — se non erro, il settimo della serie — meritasse tanta attenzione, credo sia fuor di dubbio, anche a prescindere dalla consuetudine inglese di dedicare un volume o un opuscolo alle piú importanti opere di produzione nazionale. (E ricorderò, per inciso, il prezioso libretto che David James ha or ora composto per *Scott of the Antarctic* di Charles Frend [Convoy Publications, London 1949]: uno degli esempi piú persuasivi di questa particolare letteratura paracinematografica).

Un significato assai diverso ha, comunque, *Hamlet: the Film and the Play,* poiché permette il confronto immediato fra il testo shakespeariano, riprodotto nella sua integrità, e l'orditura dialogica del film, unendo al pregio di una nitida edizione della tragedia una schematica trama di sceneggiatura (priva di riferimenti tecnici e condotta attraverso un certo numero di didascalie inserite nel corpo stesso dell'azione) la quale attenua la fatica mnemonica di chi si accinge all'impresa. La lettura del testo richiama di continuo l'immagine del film, anche se in modo frammentario e non sempre con precisione: nella sequenza del monologo di Amleto, per esempio, manca qualsiasi accenno ai movimenti di macchina (che altrove sono registrati scrupolosamente) ed al luogo in cui si svolge l'azione, tutto riducendosi all'indicazione dei passaggi fra le « parole pensate » e le « parole pronunciate ». Il compromesso testo-sceneggiatura — dovuto anche ad evidenti esigenze editoriali — poteva insomma dare risultati migliori, qualora si fosse rispettato maggiormente il film, senza con questo incrinare l'unità letteraria della tragedia. Ed una composizione piú rigorosa, e piú fedele agli intendimenti del volume, li avrebbe certo ottenuti.

Laurence Olivier ha scritto una breve prefazione nella quale giustifica il suo « temerario » proposito di tradurre l'*Amleto* in linguaggio cinematografico. Giustificazione in fondo superflua, se non ci dimostrasse l'assoluta correttezza del pensiero estetico che l'ha motivata. « Lasciatemi ripetere — dice Olivier — che mio unico scopo è stato quello di fare un film sull'*Amleto* cosí come Shakespeare, se fosse vivo, l'avrebbe fatto. E' facile rispondere: ma Shakespeare non è vivo, perciò non avresti dovuto farlo. Qualsiasi film tratto da Shakespeare dev'essere, per sua stessa natura, una *ri-creazione* di un'opera shakespeariana attraverso un mezzo espressivo completamente diverso da quello per cui fu concepita. Ma, per questo, una *ri-creazione* è illecita? Se sí, dovete pretendere l'ostracismo per l'*Otello* e il *Falstaff* di Verdi.

« Se non avessi ritenuto la traduzione dell'*Amleto* in film come un esperimento legittimo, non l'avrei mai tentata. Ma, una volta ammessa la legittimità, sarebbe stato pazzesco che l'*Amleto* cinematografico rassomigliasse nella costruzione, poniamo, alle migliori regíe teatrali della tragedia — per esempio all'*Amleto* del mio caro amico John Gielgud, presentato all'*Haymarket* — cosí come sarebbe stato pazzesco esigere che la messinscena dell'*Haymarket* rassomigliasse a quella del *Globe* nel 1603 ».

Ad Alan Dent è toccato invece di giustificare le manomissioni del testo, ridotto di oltre la metà per costringerlo in una lunghezza spettacolare sopportabile anche dallo spettatore comune. Non dimentichiamo che uno degli scopi fondamentali dell'opera risiede, secondo le precise intenzioni di Olivier, nell'esigenza divulgativa, nel far sí che il maggior numero di spettatori, in tutto il mondo, possa accostarsi alla tragedia shakespeariana. Ciò che dice il Dent è prima di tutto un atto di contrizione: « amavo ed amo il teatro sopra ogni altra cosa e non posso ammettere che i testi di Shakespeare siano tagliati come fossero pezze di stoffa da cui ricavare un vestito. Ma qui, come per l'*Enrico V,* ci troviamo dinanzi ad una nuova tecnica che possiede alcune leggi inviolabili. Il film è — anche oggi, a distanza d'anni dall'invenzione del sonoro, e cioè della parola udibile — un'arte visiva. La sua tecnica

è basata sul *fatto*. Quel che si vede è, ed io penso sarà sempre, piú importante di ciò che *si sente* ». E via di seguito, sulla trafila della piú ortodossa concezione cinematografica.

Una cosa, tuttavia, aveva sempre indisposto Alan Dent: le trasposizioni sullo schermo di opere letterarie e teatrali. Questo, fino al giorno in cui vide *Great Expectations* di David Lean, di cui lo colpí, oltre l'ineccepibile dosatura degli effetti drammatici e l'aderenza sostanziale al romanzo di Dickens, la straordinaria vivezza e proprietà del dialogo. « Era cosí perfetto che nessuno vi prestò attenzione; si trattava del dialogo originale di Charles Dickens ». Ecco rintracciata la genesi delle sceneggiature shakespeariane di Alan Dent, e con la genesi la giustificazione.

Sarebbe ora troppo lungo, e probabilmente fuori luogo, citare esempi di « tagli » e vederne di volta in volta le ragioni. L'opera di Alan Dent, svolta in stretta collaborazione con Laurence Olivier, è sommamente spregiudicata e fa proprio — come ricorda egli stesso — l'insegnamento di quel direttore di giornale che alle rimostranze di un suo redattore rispose: « Ma si capisce: i tuoi pezzi ho il diritto di tagliarli come mi pare. Potrei tagliare anche il *Pater Noster* se ne avessi bisogno ». E nell'*Amleto* non ci si è accontentati di tagliare il *Pater Noster*.

Lo scenografo Roger Furse (nei titoli di testa è indicato come « designer », in quanto a lui si deve la creazione originale delle scene, che furono poi praticamente realizzate in teatro di posa da Carmen Dillon, « art director ») illustra i criteri generali cui si è ispirato per ambientare la tragedia. « Olivier voleva un ambiente cupo come una caverna, quasi avesse le apparenze del sogno. Amleto è l'eterno ed universale uomo « *who cannot make up his mind* », e si desiderava perciò che il castello non fosse costruito in modo da suggerire riferimenti spaziali e temporali troppo precisi. Non ci occorreva né una copia del vero castello di Elsinore né lo sfondo formale del teatro shakespeariano adottato nell'*Enrico V*. Nello stesso tempo non ci si voleva staccare bruscamente dalla tradizione creatasi intorno alla messinscena della tragedia e che, a ragione o a torto, è per la maggior parte del pubblico inseparabile dalla tragedia stessa. Abbiamo perciò cercato di fondere tutte queste esigenze. Buona parte degli archi è di stile normanno, gli affreschi echeggiano i dipinti della scuola bizantina, i drappi e gli addobbi sono di epoca alquanto posteriore. Il castello è un luogo adatto all'azione, non è una dimostrazione di stili architettonici: ci si accorgerà che esso è completamente diverso da qualsiasi castello ricostruito in teatro ».

La nudità degli ambienti quasi tutti privi di mobili (uniche eccezioni la sala del trono e la camera della regina) ha il duplice scopo di accrescere il senso dello spazio e di consentire quel movimento rapido e libero che meglio si addice alla struttura dell'opera. La scarsezza di mobili contribuisce inoltre ad allontanare l'azione da ogni periodo storico definito, ché « dopo tutto, Shakespeare si valse per la sua tragedia di una considerevole latitudine di spazio e di tempo ». Lo stile delle sedie, per contro, rispetta la tradizione della messinscena teatrale dell'*Amleto*.

Una delle preoccupazioni piú vive dello scenografo fu quella dei « piani ». I momenti culminanti dell'azione sono stati fatti coincidere con il passaggio o il sostare degli attori sui « piani » elevati: la torre piú alta

del castello è stata sfruttata per aumentare la resa drammatica di parecchie situazioni (l'inizio e tutta la sequenza dell'apparizione dello spettro, il monologo) anche quando, come nella sequenza finale del trasporto della salma di Amleto sugli spalti, la logica vi si opponeva. Fra gli esempi meno appariscenti dell'impiego dei « piani », Furse cita, scegliendolo in mezzo a numerosissimi altri, il colloquio fra Amleto e Polonio, nel quale il distacco fra gli interlocutori ed il contegno assorto del principe sono ingigantiti dalla differente altezza dei pavimenti sui quali i due camminano.

Questo *Hamlet: The Film and the Play* serve dunque a chiarire molte delle intenzioni di Laurence Olivier e fornisce un ottimo materiale informativo a chi vuol compiere un esame approfondito del film. Altrettanto non può dirsi del secondo volume dedicato all'*Amleto*, del *Record of its Production* cui ha posto mano, con una certa fretta superficiale e schematizzante, Brenda Cross. Non che manchino, in esso, gli spunti interessanti e le notizie gustose. Tutt'altro. Ma il volume si affida ad un metodo imperniato piuttosto sulla varietà che sul rigore della documentazione. Vi portano il loro contributo gli artefici diretti e indiretti dell'*Amleto*: Olivier, Furse e Dent naturalmente, e poi il supervisore della produzione Phil C. Samuel, l'aiuto produttore Anthony Bushel, il produttore associato Reginald Beck, l'« art director » Carmen Dillon, la montatrice Helga Cranston, il compositore Willian Walton, il direttore d'orchestra Muir Mathieson, l'operatore Desmond Dickinson, il responsabile della pubblicità Kenneth Green, e gli attori Jean Simmons, Harcourt Williams e Stanley Holloway. Come si vede, vi sono alcune persone di troppo e ne mancano alcune importanti (perché, ad esempio, volendo presentare la testimonianza degli attori ci si è limitati alla Simmons e a due comprimari, e si sono trascurati un Basil Sydney, un Norman Wooland, una Eileen Herlie?).

Considerato alla stregua di una raccolta di aneddoti e di curiosità, il volume assolve discretamente alla sua funzione. Mentre Olivier accenna di sfuggita al « complesso di Edipo » e divaga su parecchi problemi fondamentali senza approfondirli, Jean Simmons racconta ingenuamente le sue « paure » e confessa con impagabile candore che molte frasi dell'*Amleto* andavano oltre le sue capacità di comprensione; mentre Carmen Dillon tesse l'elogio dei falegnami, dei decoratori e degli stuccatori, William Walton illustra le difficoltà dello scriver musica per film e Alan Dent raccoglie una serie di giudizi, espressi in epoche diverse e dalle piú diverse persone, sull'*Amleto* e sui suoi interpreti. L'unica testimonianza, forse, che superi il tono dell'aneddoto e racchiuda un interesse autentico, è quella dell'operatore Desmond Dickinson. Se non altro perché espone qualche dato importante sulla tecnica del « deep focus », sulla sua applicazione e sull'influenza che potrà avere in campo estetico ed in campo industriale.

Fernaldo Di Giammatteo

I film

Le Voyage imaginaire

Origine: Francia, 1925 - *Produzione:* Films Lourau - *Regia di* René Clair - *Soggetto e sceneggiatura di* René Clair - *Scenografia di* Robert Gys - *Fotografia di* A. Morrin *e* J. Berliet - *Aiuto regista:* Georges Lacombe - *Attori:* Jean Borlin, Dolly Davis, Maurice Schutz, Albert Préjean, Jim Gérald, Yvonne Légeay.

Circola per i Cine-club d'Italia, a cura della « Cineteca Italiana », una copia di *Le Voyage imaginaire* di proprietà della « Cinémathèque française ». E' questo un caso significativo di collaborazione internazionale fra organismi di cultura cinematografica, che ha permesso di far conoscere in Italia un testo di Clair generalmente poco noto, ma tuttavia interessantissimo per la somma delle sue rivelazioni sull'opera complessiva di questo regista.

E' un Clair minore questo di *Le Voyage imaginaire,* un Clair cioè che rimane al disotto dell'apertura di canto di *Entr'acte,* di *Le Chapeau de paille d'Italie,* di *Le Million;* un Clair in crisi, oseremmo dire, nel quale suggestioni di inclinazioni latenti, che contengono in germe i motivi della futura evoluzione del mondo poetico, si accavallano ai motivi espliciti che hanno finora alimentato la sua opera. Questo testo ci svela appunto la cifra intima di quel movimento interiore di Clair che da *Entr'acte* approderà al *Chapeau de paille d'Italie* e, attraverso *Les Deux Timides,* a *Sous les toits de Paris.*

Le Voyage imaginaire è del 1925; cronologicamente si pone quindi fra *Entr'acte* (1924) e *La Proie du vent* (1926). In *Entr'acte* Clair aveva raggiunto la misura piena di un cinema surreale, riportando il movimento surrealista nel solco vivo della tradizione del cinema francese, riallacciandosi ai primitivi.

Ma dopo *Entr'acte* affiorano in Clair altre esigenze, la cui natura e direzione si paleserà integralmente nel *Chapeau* del 1927 (il *Chapeau* segna forse il vertice della lezione satirica di Clair; si ricordi la scena degli invitati che si abbracciano, ripresa a perpendicolo). Nel *Chapeau* il surrealismo di *Entr'acte* ha ceduto il campo a una comicità giocata sull'osservazione della realtà, colta sopratutto nei suoi aspetti psicologici e sociali (intendendo il termine sociale nella sua accezione piú vasta e genuina e non in quella che mira tendenziosamente a restringerlo all'accezione di lotta di classe).

Ora questi raggiungimenti del *Chapeau,* che si protraggono in *Les Deux Timides,* sono già virtualmente presenti in *Le Voyage imaginaire.* Tutta la prima parte del film, che si svolge nella banca, si regge su quel comico di osservazione che costituirà l'ossatura del *Chapeau* e di *Les Deux Timides.* Si veda la perfetta calibratura dei personaggi, la macchietta del direttore, il sonno pomeridiano, la « poursuite » iniziale del cane, con quella vaga intenzione di balletto, ecc., il tutto reso con una scrittura lucida e analitica, conclusa in una solida e simmetrica struttura narrativa, la scrittura del *Chapeau* insomma. La trovata del fiore che, nel *Voyage,* passa da una mano all'altra, regge appunto un filo narrativo che è il precedente diretto del cappello di paglia e del biglietto della lotteria.

Questa prima parte del film costituisce una zona a sé che non lega, nei suoi componimenti stilistici, col rimanente del film, che si svolge invece in direzione surreale e rimane ancora nell'ambito di quel filone fantastico iniziato da *Paris qui dort.*

Tuttavia questa comicità realistica di

Clair (che indubbiamente consegue il suo massimo risultato nel *Chapeau*), contiene in sé elementi di sentimento destinati a concretarsi, in breve giro di tempo, lungo una linea di sviluppo che culminerà nell'attitudine apertamente affettiva di *Sous les toits de Paris,* nell'aria patetica della « banlieu » clairiana. (Viazzi ha giustamente rilevato che la « banlieu » di Clair è piú sul piano di quella di Utrillo che di quella di Zola; a Zola si rifà piuttosto Carné).

Questa disposizione sentimentale del realismo clairiano si esplica nella definizione degli ambienti e dei personaggi. Qualunque sia la controversa misura del suo impegno polemico, questa definizione non si esaurisce in termini di pura costruzione, ma muove anzi da un atto iniziale di intuizione (e quindi di adesione interiore) applicato agli esiti umani del racconto. Pur mantenendo la misura del suo consueto distacco creativo, Clair indulge, dopo *Entr'acte,* a un modo di maggior partecipazione alla materia narrata (quando mancherà questa partecipazione scadrà nel gioco meccanico e gratuito di *Le Dernier Milliardaire).*

Orbene, il primo segno di questa presenza affettiva, è appunto già nel *Voyage,* ove certe sfumature nei rapporti fra Jean e Lucie, e sopratutto il motivo di Jean trasformato in cane che abbaia e scodinzola e salta attorno a Lucie, guardandola con quei suoi occhi cosí da cane, introducono una nota decisamente patetica. E c'è egualmente un senso di pietà animale nel momento della tentata esecuzione del cane sulla ghigliottina.

Si tratta, è vero, di motivi meramente iconografici, il cui movente affettivo rimane soltanto allusivo e non agisce ancora (come avverrà invece in *Les Deux Timides)* in funzione determinante sul linguaggio formale che, nel suo complesso, rimane ancora visibilmente nell'ambito del surreale. (C'è già però, a guardar bene, un presagio di composizione chiaroscurale del quadro, nella sequenza del museo Grévin). Tuttavia la presenza nel *Voyage* di questi motivi, per quanto grezzi, testimonia di nuclei latenti che condizionano dal di dentro lo sviluppo dell'arte di Clair.

Nel 1926 questi nuclei esploderanno nella passionalità di cattiva lega di *La Proie du vent;* (sarà questo un caso estremo nella carriera di Clair, un reperimento per assurdo dei propri limiti interni).

E anche nel *Chapeau* dell'anno seguente, anche in questo testo freddamente costruito (per il quale si è parlato, non so con quanto fondamento, di cerebralità), c'era già (come ha rilevato Carl Vincent, e poi Viazzi) almeno un momento patetico nella scena in cui Fadinard svela inconsapevolmente a Beauperthuis il suo infortunio coniugale (Vincent, cita, per tale scena, addirittura il nome di Chaplin).

Ma bisogna arrivare a *Les Deux Timides* del 1928, per registrare una vocazione patetica che trascenda l'ambito frammentario dello sketch singolo, per porsi come condizione creativa, come clima determinante della storia. Questa condizione è particolarmente scoperta nella sequenza della passeggiata campestre dei due innamorati, condotta su toni smorzati e malinconici, ove c'è già tutto il patetico clairiano: il ritmo piú lento del taglio, la inquadratura, i movimenti di macchina, la fotografia, anticipano inequivocabilmente la scrittura sentimentale di *Sous les toits.* E ancora in *Les Deux Timides* si veda, all'inizio, nel racconto visualizzato del pubblico ministero, la composizione drammaticamente chiaroscurata del quadro, secondo uno schema che ritroveremo nei film « banlieu » di Clair.

La disposizione sentimentale che in *Le Voyage imaginaire* e nel *Chapeau de paille* rimaneva esterna alla vicenda formale, comincia in *Les Deux Timides* a risolversi in termini di linguaggio, avviando quell'evoluzione del linguaggio clairiano che culminerà (favorita anche dall'avvento del sonoro) nei film « banlieu ».

C'è insomma una linea unitaria di sviluppo del mondo clairiano, dal surreale al patetico, che va dal *Voyage* a *Sous les toits;* (né tale sviluppo si arresterà qui, ché *Le Million,* del 1931, segnerà un nuovo raggiungimento).

L'esistenza di tale linea è motivata anche dalla continuità, quasi programmatica, con cui Clair insiste, in questo settore della sua opera, su certi schemi (che costituiscono forse il dato primo della sua intuizione poetica) di caratterizzazione dei personaggi.

Alludiamo sopratutto al motivo, diventato proverbiale, della timidezza dei personaggi. Fra *Le Voyage, Le Chapeau* e *Les Deux Timides,* vi sono in proposito significative analogie: in tutt'e tre questi film c'è un timido che lotta con-

tro il proprio complesso d'inferiorità per affermare la propria libertà individuale. Nel *Voyage* questo complesso è obiettivato nella metamorfosi dell'uomo in cane, e poi, nella storia del cane, in simboli psicalanitici (il cane che abbaia dietro la cancellata di Notre-Dame e non riesce a raggiungere l'anello caduto oltre le sbarre). E ancora nel *Voyage* il sogno del timido Jean che libera la strega stendendo al suolo i suoi colleghi d'ufficio, anticipa evidentemente il racconto suggestivo di Fadinard che, nel *Chapeau,* narra di aver messo K. O. l'ufficiale.

Questo motivo della timidezza costituisce il supporto di sviluppo della condizione affettiva di Clair: dal *Voyage* a *Les Deux Timides* la pietà nasce dal ridicolo. Ora il fatto che questo motivo della timidezza sia presente già fin dal 1926, nel *Voyage,* attesta che non c'è soluzione di continuità nella carriera creativa di Clair, pur cosí ricca di esperienze, e che la sua evoluzione verso il patetico non è raggiungimento fortuito, ma è il risultato di uno svolgimento interiore che obbedisce a uno schema di rigorosa e immanente necessità.

Inoltre, su un piano di riferimenti puramente esterni, la breve scena, nel *Voyage,* dei due innamorati abbracciati sotto la pioggia di petali bianchi, anticipa esplicitamente la scena analoga di *Le Million,* nella quale i due innamorati si riconciliano sul palcoscenico.

Il valore storico del *Voyage* è tutto in questa sua funzione rivelatrice degli sviluppi posteriori del mondo clairiano. E' appunto un testo che esprime un momento particolarissimo della storia intima di Clair, un momento nel quale il surreale, il comico d'osservazione, il patetico (ossia tutti quei motivi che da *Entr'acte* a *Sous les toits* esprimono la trama di uno svolgimento lineare e necessario), si trovano a coesistere e a limitarsi reciprocamente; (vi sono inoltre troppo facili concessioni ad un espressionismo scenografico di maniera).

E', questo nel *Voyage,* un tipico momento di transizione che ci mostra un Clair indeciso, conteso fra impulsi di esperienze ormai concluse e di altre che solo ora si affacciano confusamente al suo orizzonte creativo. Egli avverte la stanchezza di quel mondo surreale che ha finora guidato il suo canto, ma non trova ancora niente, in sé stesso, di nettamente formulato da opporre a quel mondo in esaurimento. Sarà appunto nell'esperienza del *Voyage* che Clair prenderà coscienza dei suoi nuovi interessi e delineerà i temi nuovi della sua arte. Ma nell'accingersi al *Voyage* la sua musa è sotto il segno del dubbio.

Questa condizione interiore si riflette negativamente sulla facoltà espressiva, determinando uno squilibrio nella misura stilistica dell'opera. Vi è una netta discontinuità fra le sequenze della banca e quelle del sogno. Piú valide le prime che rappresentano, per Clair, l'avventura di un mondo nuovo e intatto. Tutto il lungo episodio del sogno (tranne qualche momento a Notre-Dame e al Museo Grévin) si muove in un'aria pesante e impacciata, come « una atmosfera di cava », hanno scritto giustamente Ford e Jeanne.

Anche il linguaggio è, nel *Voyage,* meno sciolto e cinematograficamente meno ortodosso che nelle altre opere di Clair. Ci sono staticità di montaggio inconsuete in Clair (l'episodio della chiromante, per esempio), aridità di applicazione dei trucchi che denotano lo esaurimento della vena surreale (si veda la meccanica e quasi svogliata sostituzione delle vecchie in giovani fate: ben altra forza avevano i trucchi di *Entr'acte!)* e infine banali soluzioni scenografiche (gran parte dell'episodio nel mondo delle fate) la cui responsabilità va forse condivisa con lo scenografo Robert Gys, alla cui collaborazione Clair non ricorrerà piú.

Le Voyage imaginaire è insomma una opera tutt'altro che perfetta; è anzi una delle meno riuscite del periodo francese di Clair. Tuttavia rimane sempre, nonostante i suoi limiti, un testo di grande interesse per la conoscenza dell'opera omnia di Clair.

Anzi la causa maggiore del suo interesse è forse da ricercarsi proprio nei suoi limiti, limiti profondamente radicati alle ragioni intime della carriera artistica di René Clair.

f. v.

Anni difficili

Origine: Italia, 1948 - *Produzione:* Briguglio Film-Fincine - *Regía di* Luigi Zampa - *Sceneggiatura di* Vitaliano Brancati, Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, Franco Evangelisti, *basata sul racconto « Il vecchio con gli stivali » di* Brancati - *Fotografia di* Carlo Montuori - *Musica di* Franco Ca-

savola - *Scenografia di* Ivo Battelli - *Attori:* Umberto Spadaro (Aldo Piscitello), Ave Ninchi (Rosina), Massimo Girotti (Giovanni), Milly Vitale (Maria), Delia Scala (Elena), Ernesto Almirante (il nonno), Enzo Biliotti (il podestà), Aldo Silvani (il farmacista), Giovanni Grasso (avv. Mascali), Olinto Cristiana (on. Secchi).

In un'intervista concessa ad un collaboratore di *Cinema,* Luigi Zampa ha detto: « Per alcuni nostri critici sono press'a poco un pallone gonfiato; per i critici stranieri sono un grande regista, uno degli esponenti del nuovo cinema. Io ho molto rispetto per la critica, la considero collaboratrice necessaria al nostro lavoro di registi, utile a segnalarci difetti o ad incoraggiarci là dove meritiamo. Ma quando si è lavorato un anno intorno a un film si ha il diritto di essere giudicati con attenzione e, quando si è sbagliato, di sapere perché si è sbagliato ». Per contro il giudizio del pubblico sui film di Zampa è incondizionatamente favorevole, o quasi, in Italia e all'estero. Ricordo di aver letto recentemente, sul giornale della federazione dei cineclubs scozzesi, le espressioni di plauso scritte da uno spettatore di Dundee che tornava dall'aver visto *Vivere in pace.* Questi metteva soprattutto in rilievo la nitida e realistica rappresentazione della vita dei campi che faceva da sfondo al film e, paragonando l'opera di Zampa ad un film francese (*Farrebique*) che svolgeva specificamente quel tema, credeva di scorgere la ragione della maggior efficacia di *Vivere in pace* proprio nel fatto che esso non s'imperniava su quel limitato argomento, ma « raccontava un'altra storia » con uno sviluppo particolare e, in certo qual modo, indipendente. Ma, pur propendendo per la tesi suddetta, e rafforzandola con l'opinione che « un buon intreccio drammatico, lungi dal fare una semplice registrazione della realtà, fissa ed approfondisce i significati insiti in essa », lo spettatore scozzese, era còlto alla fine da un dubbio e si chiedeva: « Non può darsi, però, che noi vediamo la fattoria italiana di *Vivere in pace* nella prospettiva della guerra, in rapporto cioè al mondo intero, falsando cosí la vera realtà dei campi che la circondano? ».

Intuizione critica esattissima. Volendo, la si potrebbe estendere al villaggio distrutto di *Un americano in vacanza,* alla Roma suburbana dell'*Onorevole Angelina* e a quell'angolo di provincia siciliana che fa cornice ad *Anni difficili.* A tutti i film di Zampa potrebbe essere applicato, quando valicano i confini dell'Italia, il dubbio dello spettatore scozzese, e a quel dubbio non sarà difficile rispondere affermativamente, per poco che si rifletta. Forse (anzi, senza forse) non soltanto i film di Zampa, ma tutto il cinema italiano ha goduto insperatamente all'estero d'una considerazione che va oltre i limiti del plausibile, appunto a causa di quell'ampiezza prospettica entro cui è stato visto sin dal primo momento. Cosí si potrebbe spiegare, da un lato l'entusiasmo per Rossellini e De Sica, e dall'altro la qualifica di « grande regista » e di « esponente del nuovo cinema » che Zampa si compiace di sentirsi attribuire dagli stranieri.

« Buon intreccio drammatico », diceva ancora lo spettatore scozzese accennando a *Vivere in pace.* Ed anche questo è, in certo senso, esatto per *Vivere in pace* come per tutti i film diretti da Zampa, incluso *Anni difficili.* Un segno distintivo di questo regista è costituito certamente dalla scioltezza e dal movimento ordinato, preciso e netto che egli sa imprimere ai suoi meccanismi cinematografici. Alla base si scoprirà sempre una sceneggiatura molto accurata, che influisce fortemente sull'opera stessa della regía. Non fu un caso, infatti, che la sceneggiatura di *Un americano in vacanza* portasse la firma di Aldo De Benedetti (nel film s'avvertiva spesso il tipico tono delle commedie di quest'ultimo). Né fu un caso che alla sceneggiatura di *Vivere in pace,* avessero posto mano, insieme a Zampa e a Suso D'Amico, Piero Tellini e l'interprete principale Aldo Fabrizi. *Anni difficili* non poteva fare eccezione alla regola: qui, addirittura, la collaborazione degli sceneggiatori, e di Brancati in special modo, è cosí esplicita da soverchiare prepotentemente l'opera del regista in piú di un episodio, e da istradarla su una falsariga rigidissima, quasi senza possibilità di respiro.

Gli sceneggiatori, seguendo il modello del *Vecchio con gli stivali,* hanno voluto farci ridere del fascismo. Hanno imbastito, per ottenere lo scopo, una lunghissima storia che copre metà del ventennio fascista (la metà piú folta di

avvenimenti e di tragedie) e giunge sino alla liberazione. E' una satira estesa nel tempo, complessa e irta di contrasti, che affronta con indubbio coraggio i fatti e le reazioni piú disparate, che entra nel vivo di tre guerre, penetra in un costume politico, scruta nell'animo degli uomini, condanna un'ideologia, giudica e manda su tutto e su tutti. E' la prima volta che il cinema si arrischia in una impresa simile, e questo può già spiegare molte cose. La foga ha ucciso, negli sceneggiatori e nel regista che ovviamente s'è messo al loro servizio, il senso della misura; l'entusiasmo della novità ha agito — come sempre avviene in questi casi — da paraocchi ed ha impedito che all'idea primitiva si sovrapponesse la riflessione e la rielaborazione critica, elementi indispensabili per una satira cosí ampia.

Il popolo italiano è notoriamente permaloso: non si sa mai bene come possa accogliere certe « stoccate ». La prudenza non è mai troppa, hanno pensato Zampa e i suoi sceneggiatori ed hanno saviamente premesso al film questa lapidaria sentenza: « Saper ridere dei propri difetti è la virtú dei popoli civili ». Ma ridere come? Zampa ci suggerisce con questo film la formula piú facile e innocua (nonostante la quasi solennità del preambolo e l'ambizioso atteggiamento satirico che trasuda da ogni inquadratura), la formula dei giornali umoristici che erano in auge durante il fascismo e che sono rinati oggi, mantenendo suppergiú lo stesso tono di prima. In una discussione che si intreccia nel retrobottega della farmacia sulla prevedibile durata della guerra in Etiopia, uno dei presenti cita l'opinione di un critico militare belga per suffragare la sua convinzione che tutto si risolverà in poche settimane. Piscitello stupisce, e quello di rincalzo: « Ma come, non lo sa? I critici militari belgi sono i migliori del mondo ». Amabile canzonatura degli antifascisti all'acqua di rose. I fascisti, dal canto loro, sono ridicolizzati in modo ancora piú facile e, se vogliamo, grossolano: s'indignano per il libretto della *Norma* che contiene espressioni ingiuriose per i « Romani », parlano degli avversari come di « luridi vermi » e di « cose schifose », alzano fieramente il capo ed esclamano: « Vincere e vinceremo ». L'azione è punteggiata da venerande barzellette antifasciste, sul tipo di quella dei « fanatici » che si precipitano dal balcone di Palazzo Venezia ad un semplice cenno del duce, o di quella del re che canticchia « Lili Marlen » a Mussolini quando le cose si mettono al peggio (« Che cosa mai sarà di me, ma poi sorrido e penso a te »).

Ecco la satira del fascismo — e dell'antifascismo — che ci propone *Anni difficili*. Data l'ampiezza del quadro storico tracciato dalla sceneggiatura, era materialmente impossibile scendere in profondità e questa, tutto sommato, era forse l'unica strada da seguire. Ma una volta abbassatici sul piano della macchietta e delle battute piú o meno spiritose, la satira aveva già perduto il novanta per cento del suo significato e s'era ritirata in buon ordine dietro lo schermo, nel mondo delle intenzioni.

Non è tutto. Al tono macchiettistico di cui ho cercato di dare qualche esempio, Zampa ha accoppiato per contrasto (direi meglio: in funzione di contrappeso) un tono sentimentale-sdolcinato-lacrimoso con punte di fortissima tensione drammatica che egli ha già usato nei film precedenti e che rappresenta senza dubbio una delle sue caratteristiche piú spiccate di autore cinematografico. La storia di Aldo Piscitello e del figlio eternamente « richiamato » che perde la vita nel modo piú stupido e atroce, quando tutto sembra finito, varia da un tono all'altro almeno sino a metà del film e poi piega decisamente verso il dramma. Ed è proprio nella seconda metà (a partire dallo scoppio della guerra mondiale) che il precario equilibrio fra i due toni fondamentali si spezza, la fusione non è praticamente piú realizzabile, neppure a quell'altezza non eccelsa cui Zampa — piú accorto dei suoi sceneggiatori — mirava. Ormai malsicuro, il regista sembra voglia appoggiarsi a motivi già collaudati in altri suoi film (lo sfollamento degli abitanti di Modica su per la montagna ripete la « fuga » sulle colline dei contadini di *Vivere in pace;* l'uccisione del figlio di Piscitello per opera dei tedeschi in rotta è la copia conforme della uccisione dello Zio Tigna dello stesso *Vivere in pace,* avvenuta nelle medesime circostanze). La conclusione giunge affrettatamente, in un incalzare disordinato di fatti che dovrebbero giustificare (e non giustificano) le due battute-chiave di Piscitello: « Siamo stati tutti vigliacchi » (urlata in faccia agli opportunisti che ora esultano di una libe-

razione per la quale non hanno fatto nulla) e « A me è costata molto di piú » (detta, nell'ultima inquadratura, al soldato americano che per mille lire si è assicurato il prezioso cimelio di una divisa fascista). Saggi di retorica s'erano già avuti nel corso della seconda parte, che è perciò la piú debole anche ideologicamente. Nel sotterraneo dove si rifugiano per sottrarsi alla furia del bombardamento, Piscitello dice alla nuora che tiene in braccio il bimbo: « Voglio che mio figlio e tuo figlio siano uomini liberi ». A parte tutto, quello non era certo il momento migliore per parlare di libertà.

Del resto, la prova piú convincente della mancata fusione fra i due toni su cui il film poggia, è offerta dalla struttura stessa del dialogo e, in linea subordinata, dalla recitazione. Le battute ironiche o polemiche si incastrano malamente nel complesso del dialogo e provocano ogni volta come una pausa o uno « stacco » per permettere agli attori di cambiare registro e di assumere quegli atteggiamenti da « censori » che la sceneggiatura aveva stabilito. Attraverso gli « stacchi » si scopre a poco a poco che la scioltezza narrativa di Zampa è molto spesso soltanto meccanicità ben dosata, e che neppur essa è esente da alti e bassi paurosi. L'artificioso (perché ordinatissimo) susseguirsi dei sospiri degli « antifascisti » mentre il farmacista rievoca una nostalgica canzone dei tempi andati, potrebbe essere un esempio di procedimento meccanico allo scoperto, e perciò inefficace e fastidioso. E, come se non bastasse, il procedimento è ripetuto (Zampa ama ripetersi) poco piú tardi quando Maria interroga uno ad uno gli « antifascisti » sulla durata della guerra, esattamente come una maestra elementare fa coniugare ai suoi allievi, uno dopo l'altro, il presente indicativo del verbo « avere ».

Introdotti in questa tessitura discontinua, perdono metà del loro valore anche i pochi episodi vivi e sinceri che Zampa è riuscito a cogliere qua e là, sia sul piano della commozione (la partenza per la Spagna dei due contadini di Pedara, il loro commiato dal farmacista), sia sul piano dell'ironia (la partenza ed il ritorno in aereo del cavallo bianco su cui sarebbe dovuto salire Mussolini per l'ingresso trionfale in Alessandria d'Egitto). Talvolta il regista dimostra di saper fare un uso corretto dei mezzi espressivi (si notino le inquadrature dal basso dell'inserviente che « convoca » Piscitello nell'ufficio del podestà), ma questo, come altri, è un particolare di importanza limitata, se messo a confronto con l'evidente difetto di visione organica che si riscontra per tutta la lunghezza del film, dalla prima all'ultima sequenza.

f. d. g.

Louisiana Story

Origine: Stati Uniti, 1947 - *Soggetto e regia di* Robert *e* Frances Flaherty - *Montaggio di* Helen Van Dongen - *Fotografia di* Richard Leacock - *Musica di* Virgil Thompson - *Attore:* J. C. Boudreaux.

Ancora una volta Robert Flaherty, che ha per collaboratrice attenta e sensibile la moglie Frances, è rimasto fedele al suo assunto artistico ed umano: quello che egli stesso chiaramente enunciò allorché scrisse: « Per mezzo del cinema mi sforzo di far conoscere un paese e la gente che vi vive. Mi sforzo di renderli interessanti il piú possibile, presentandoli sotto il loro vero aspetto. Non mi servo che di personaggi reali, di gente che vive nei luoghi in cui giro, perché, in fin dei conti, questi sono i migliori attori ».

Ma egli non ama la gente piú o meno sofisticata della città, che il vivere quotidiano di una metropoli ha necessariamente privato della sua autenticità, della sua genuinità, insomma della sua naturale « purezza ». Solo due volte fu tentato dalla civiltà meccanizzata: quando girò, nel 1926, *The 24 Dollars Island,* una disgraziata « *city simphony* » su Manhattan, e allorché, nel 1933, insieme col Grierson, realizzò, in Gran Bretagna, il corretto *Industrial Britain.* Egli infatti si trova a suo agio solo quando viene a contatto con la natura rimasta allo stato primordiale: sia essa il ghiacciato paesaggio di *Nanook,* sia il paradiso incantato di *Moana* e *Tabou* (realizzato con Murnau), sia il banco di roccia sperduto nell'Atlantico, assalito dalle tempeste di *Uomo di Aran.* Solo allora riesce a « cantare l'uomo »; solo allora le immagini dei suoi film diventano pura lirica.

Ecco perché, armato di una macchina da ripresa a passo 16, insieme con

l'inseparabile Frances, egli, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, si recò nella Louisiana: vi scoprì una landa selvaggia, popolata da *cajun* o arcadiani (emigrati francesi nel 1750) — « esseri energici abbastanza forti da rimanere puri e distaccati dalla potenza e dal danaro », fratelli, miracolosamente sfuggiti al processo evolutivo che corrode l'umanità, di *Nanook,* degli indonesiani di *Moana* e *Tabou,* di Colman King, e di Michael Dillane dell'*Uomo di Aran,* e girò la sua « storia della Louisiana ». Fermò, cioè, sorprendendola nelle lunghe giornate che sono altrettanti attimi d'una eternità quasi immutabile, l'esistenza d'una famiglia di arcadiani, che vivono sulle rive di un grande fiume, dediti alla caccia ed alla pesca: la vita di questi uomini primitivi che, d'improvviso, per la prima volta si trovano a contatto con le macchine portate da « quelli della città » per violentare le viscere della terra e cavarne il petrolio. Da questo incontro, che sposta i rapporti consueti degli eroi di Flaherty, nasce la drammaticità del film; dalla descrizione dell'esistenza di questi uomini, ancora miracolosamente allo « stato puro », nasce la poesia. E Flaherty è decisamente dalla parte degli arcadiani: ché un rito, strano e magico, a cui si abbandona il piccolo Boudreaux, è la spinta per cui le macchine riusciranno a raggiungere, nel suo sotterraneo ricettacolo, l'oro verde. Sicché per vincere la natura si dovrà ricorrere alla sua stessa complicità, fornita da quegli esseri che ne sono l'incorrotto concretamento umano.

Questa la morale della favola raccontata da Flaherty: una favola che ha permesso di cogliere immagini d'una bellezza stupenda, che si susseguono sullo schermo secondo un ritmo dal respiro ampio, o che improvvisamente si caricano di dinamismo per mezzo di un montaggio veloce, e ci riportano, senza nessuna concessione al gusto corrente, nonostante una certa stanchezza che si rileva nell'insieme, ai tempi in cui formule, ricette e *routine* non avevano ancora svuotato il novanta per cento della produzione filmica. Taluni brani — per quanto sia difficile in un'opera organica scegliere un frammento piuttosto che un altro — meritano di essere inseriti nella ideale antologia delle opere d'arte del cinema: tra questi l'intera sequenza iniziale, che descrive lo sconfinato e desolato paesaggio del fiume di cui è re e padrone il piccolo *cajun;* quella della trivellazione, e, infine, quella che narra drammaticamente la lotta del ragazzo con il coccodrillo. In ciascuna di esse si rivela (anche se non con la perfezione delle opere precedenti) lo stile di Flaherty: uno stile ch'è fusione di elementi visivi e di voci sonore in un insieme che raggiunge, creandolo, il clima della piú pura poesia.

g. car.

Lettera da una sconosciuta

(*Letter from an Unknown Woman*) - *Produttore:* John Houseman - *Produzione:* Universal-International 1948 - *Regia:* Max Opuls - *Soggetto basato sull'omonimo romanzo di Stefan Zweig* - *Sceneggiatura*: Howard Kock - *Fotografia:* Franz Planer - *Scenografia:* Russel A. Gausman *e* Ruby R. Levitt - *Musica:* Daniele Amfitheatroff - *Costumi:* Travis Banton - *Attori:* Joan Fontaine (Lisa Brendle), Louis Jourdan (Stefan Brand), Mady Christian (Zia Brendle), Marcel Journet (Johaan Stauffer), Art Smith (John), Carol Jorke (Marie), Howard Freeman (Herr Kastner), John Good (tenente von Kaltnegger), Leo B. Pressin (Stefan jr.), Erskine Sanfordt (Porter), Otto Waldis (Concierge).

Questo film ci riconduce un regista che occupò un posto non mediocre nella storia del cinema mitteleuropeo degli anni precedenti la guerra: Max Ophuls, noto anche tra noi per aver diretto Isa Miranda nella *Signora di tutti.*

In America egli ha modificato il nome in Opuls, ma non la sua maniera di raccontare: quella particolare capacità evocativa di ambienti, personaggi e sentimenti proprii della società viennese della decadenza absburgica e quella preferenza per storie di evidente ispirazione letteraria, pervase da un senso costante di romanticismo piuttosto sfatto e decadente, per cui *Lettera da una sconosciuta* può direttamente collegarsi, senza salti o fratture nella visione stilistica, a quel *Libelei* che, realizzato nel '32, fu l'opera sua piú nota.

Il romanticismo di Opuls tende costantemente al patetico e al drammatico, pur senza mai accentuare i toni che si mantengono assai discreti; la drammaticità delle situazioni, piú che scopertamente esibita, è piuttosto suggerita

con pudore attraverso la ricostruzione ambientale, che è sempre assai precisa e non si limita alla mera, se pur gustosa, funzione illustrativa che invece le riserva Willy Forst, artista per alcuni versi non da Opuls dissimile e che non poco ha mutuato da lui. Quanto Forst è fervido ed epidermico illustratore, altrettanto Opuls è profondo e commosso interprete: e assai piú felici i risultati che egli ottiene.

Anche in questo film la cura sua maggiore è volta alla ambientazione, che mediante una sapiente concomitanza dei varii elementi — architetture, costumi, illuminazione, commento sonoro — arriva a comporsi in raggiunta funzione espressiva, creando un'atmosfera di genuina suggestione. Un uso insistito dei movimenti di macchina, a volte involuti e complicati ma sempre puntuali — basti citare quell'inquadratura combinata di panoramica e carrello dall'alto della scala sulla porta d'ingresso del musicista — contribuisce alla determinazione di quel clima tra lirico e accesamente romantico, immersa nel quale la vicenda si libera di ogni consistenza realistica, arrivando a trasfigurarsi poeticamente.

Il pericolo piú evidente a cui si va incontro con l'uso di un simile linguaggio, nonostante ciò che piú su si è detto, è pur sempre quello di un decorativismo gratuito, di un prezioso formalismo figurativo che, attento alla bella composizione delle immagini, si lasci sfuggire il proprio della narrazione cinematografica, il *fatto* cioè, inteso come aderenza umana e significazione di un mondo poetico. Ma tale pericolo è felicemente evitato da Opuls, al quale la cura della forma espressiva non fa mai perder di vista l'umanità dei suoi personaggi, i quali sono anzi ben vivi e hanno una loro sofferenza sincera. La figura dolente di Lisa rimarrà tra le piú credibili che il cinema ci abbia offerto negli ultimi tempi; e con lei, piú che Stefan — costretto alquanto nello schema della convenzione — le figure di contorno, il maggiordomo muto, il grosso patrigno, il colonnello e suo figlio (viennismo di quella scena in piazza con la banda, appena ombrata di ironia). E, accanto all'anonimo Louis Jourdan, Joan Fontaine si offre al ricordo per la sofferta trepidazione con la quale ha composto il suo personaggio.

g. cin.

Risorgere per amare

(*Les Jeux sont faits*) - *Origine:* Francia, 1947 - *Produzione:* Les Films Gibé - *Distribuz. in Italia:* Fincine - *Soggetto di* Jean Paul Sartre - *Sceneggiatura di* Jean Delannoy - *Dialoghi di* Jean Paul Sartre *e* Jacques-Laurent Bost - *Regía di* Jean Delannoy - *Fotografia di* Christian Matras - *Scenografia di* Serge Pimenoff - *Musica di* Georges Auric - *Attori:* Micheline Presle, Marcel Pagliero, Charles Dullin, Marguerite Moreno, Fernand Fabre, Jim Gérald.

Qualche anno fa, quando l'esistenzialismo era in gran auge e faceva proseliti anche da noi, forse l'etichetta di « primo film esistenzialista » sarebbe bastata ad assicurare il successo, se non altro di curiosità, a quest'opera. Oggi il fenomeno Sartre appare un po' scontato, e ci vogliono le polemiche politiche intorno alle *Mains sales,* per rinverdire, intorno a lui, l'interesse. Gli è che lo scrittore ha presto avviato verso la formula un'istanza morale autentica e viva, una delle cui estrinsecazioni sceniche piú geniali, *Les Mouches,* non ha trovato ancora esecuzione in Italia.

Dello scadimento a formula del mondo esistenzialistico questo film è un esempio sufficientemente probante. In quanto, per giungere alla soluzione di natura morale che gli preme, Sartre si vale di mezzi fantastici spesso scarsamente originali e comunque pericolosamente oscillanti verso un'ibrida mistura di toni, da « pastiche », che mal si concilia con l'intenzionale serietà dell'assunto. Alle basi di questo vi è, come è noto, la situazione di due esseri, l'uno all'altro sconosciuto, i quali muoiono contemporaneamente per cause diverse, ma del pari violente e, giunti all'altro mondo ed incontratisi, ricevono la proposta di tornare per ventiquatt'ore in terra a dimostrare di esser fatti l'uno per l'altro e a guadagnarsi cosí una nuova esistenza. Ma finiscono per rinunziare a questa nel nome di un dovere esistenzialisticamente inteso.

L'avvio del film è di un certo rigore espressivo e raggiunge una non trascurabile suggestione, cui non è certo estraneo l'apporto di Sartre, il quale, in un soggetto come *Les Faux Nez,* pubblicato dalla *Rêvue du cinéma,* dimostrò un talvolta agile talento, capace di orien-

tarsi visivamente. Il montaggio alternato di inquadrature relative al capo della resistenza clandestina (Pagliero), destinato a morire colpito alle spalle da una spia, e di altre relative alla donna (Presle), vittima del veleno somministratole dal marito, vale a determinare con efficacia un senso di arcano collegamento tra le sorti dei due esseri, la cui morte avviene nello stesso istante. Ad evocare tale senso contribuisce anche per la sua parte la fotografia di Christian Matras, particolarmente puntuale da un punto di vista compositivo e pregna di valori di atmosfera. (Giova osservare a questo punto come per una simile opera siano stati ambiziosamente mobilitate numerose « grandi firme », dallo scenografo Pimenoff, al musicista Auric, ai nomi cià citati). Poi il racconto si sposta sul piano irreale, la fantasia del soggettista si fa largamente discutibile, il mestiere del regista, fin qui sicuro, diventa facile e di gusto dubbio. L'altro mondo non è che questo mondo, dove i morti si aggirano, vedendo ma invisibili. Non ci vengono risparmiati i facili effetti derivanti dalla coesistenza di persone che vestono costumi tanto diversi, né la facile retorica di un personaggio-coro in vesti settecentesche, che Dullin tenta di salvare con mezzi di natura teatrale, ma raffinatissimi. Dalla situazione ideata dall'autore derivano anche inconvenienti abbastanza singolari e spoetizzanti: come quello della assoluta concretezza dei trapassati, i quali, per i vivi, non hanno tuttavia alcuna consistenza. Non essendosi potuto ricorrere ad alcun trucco, a causa della vitalità « psicologica » di tali morti, ogni eventualità di scontro *fisico* tra vivi e defunti è accuratamente evitata, a costo di talune incongruenze piuttosto buffe e fastidiose. L'unico tratto gustoso del mondo di là mi pare quello, pur legato ad un'ironia un po' ovvia, della vecchia burocrate, addetta allo smistamento dei morti: qui entra in giuoco l'arte consumatissima della grande e compianta Marguerite Moreno, che va goduta e centellinata come uno spettacolo a sé.

Tornato in terra, non per questo il film riprende quota. Ormai appare esaurito; anche i processi psicologici dei due protagonisti durante le fatali ventiquattro ore non risultano del tutto illuminati. Ad un'efficace soluzione visiva l'opera giunge peraltro verso la fine, nella descrizione della simultanea seconda morte dei due. Anche qui la interdipendenza dei due destini è suggerita con estrema evidenza. Alla scarica di colpi diretti dalla spia contro l'uomo al telefono sussegue immediatamente, nel montaggio, l'immagine della donna che cade, all'altra estremità del filo telefonico.

Da questa sommaria analisi credo risulti come *Les Jeux sont faits* sia un film intriso di letteratura, e in genere di mediocre letteratura. Messo in mano per di piú a Delannoy, uomo di sperimentato mestiere e nulla piú, se pur specializzato in simili contaminazioni cineletterarie (Gide, Cocteau), non poteva, penso, giungere a risultati migliori, di quelli, sporadici, segnalati.

Dei protagonisti, Marcello Pagliero è, si sa, attore fino ad un certo punto. Micheline Presle appare ormai in possesso di una squisita e femminile morbidezza di mezzi espressivi.

g. c. c.

Rassegna della stampa

Polemica su Pabst

Su « Lettres francaises » *Georges Sadone ha pubblicato le seguenti note su Pabst:*

« G. W. Pabst fu, quindici anni fa, uno dei piú grandi cineasti del mondo. Questo viennese, formatosi col teatro, si fece conoscere nel 1925 con la sua famosa *Rue sans joye,* drammatico quadro dell'Austria sconfitta, rovinata dalla guerra e dall'inflazione. Tale quadro non coglieva che la borghesia austriaca, ma, nonostante questo e il mediocre « happy end », per cui l'eroina è salvata dalla casa di tolleranza da un bell'ufficiale americano, vi si vedevano per la prima volta i drammi quotidiani di quei paesi in quegli anni: le file davanti ai negozi di generi alimentari, la lotta per un pezzetto di carne, la pentola sul caminetto, e il lusso degli speculatori. Tutto questo fece di *Rue sans joye* una tappa nel cinema tedesco. Pabst si orientava verso una realtà concreta, attuale, di contro al mondo fantastico degli espressionisti e a quello chiuso del « Kammerspiel ». La via era feconda, ma lui, che l'aveva aperta, esitò a seguirla.

« E' vero che Pabst chiese a Iljia Ehremburg, per *Un Amour de Jeanne Ney* (1927), una sceneggiatura che mostrasse un bolscevismo senza coltello tra i denti e magari dei russi bianchi poco simpatici. Ma poi la sua audacia non resistette al macello che del film fece Hugenberg: divenuto despota della UFA, questo agente di Krupp e dei *trusts,* questo basso servitore di Hitler, pose, perché il film potesse esser terminato, delle condizioni: e Pabst le accettò, di corsa. Si vide quindi un film in cui il comunista entra a Notre-Dame di Parigi ed è toccato dalla grazia!...

« Poi Pabst fece un film di psicoanalisi, *Les Mysteres d'une âme* (1926) e uno di psicologia mondana, *Crise* ('28): fece il melodramma, *La Boîte de Pandore* ('29): si appassionò all'alpinismo, *L'Enfer blanc,* ('30), e fece la commedia leggera, con *Le Scandale d'Eve,* nel '30. Una sensualità da gattine, un gusto per i falliti e le piccole prostitute, parvero sostituirsi, in Pabst, allo studio realistico della società. Unica eccezione, in quella fase, il suo *Trois Pages d'un journal* (1929): esso rimane uno dei migliori film del « muto ».

« La Germania del 1930 era un cratere in ebollizione: la vittoria del nazismo sui veri difensori della democrazia non era affatto certa: Pabst e molti altri intellettuali si allinearono al fronte antifascista. Questa decisione rivelò in Pabst una generosità, un entusiasmo, che poi ispirarono i suoi capolavori: *Quatre de l'infanterie* (1929), grido straziante contro gli orrori della guerra, e prima realizzazione importante del cinema sonoro, *La Tragédie de la mine* (1930), grande appello alla fraternità dei lavoratori al di sopra delle frontiere, e infine, lo stupefacente *L'Opéra de quat'sous* (1931), satira lieve, appassionante, poetica: basterebbero quel gendarme e quel ladro, dorso a dorso, e quel corteo popolare che disperde il corteggio reale...

« L'adesione di Pabst al fronte antifascista non fu mai tale, però, da prescindere da una certa prudenza. Ne *La Tragédie de la mine* l'insistenza sul motivo di quella griglia che separa i minatori francesi da quelli tedeschi, nel '19, può voler dire, oltre a un appello alla soppressione delle frontiere, anche un accento a favore delle rivendicazioni tedesche sulle miniere della Lorena. Comunque, Pabst apparve allora decisamente ostile al nazismo.

« Dopo il 1931 la pressione hitleriana si fece piú minacciosa, e cominciò l'emigrazione dagli studî tedeschi. Pabst invece abbandonò il cinema sociale, per una *Atlantide* tratta dal romanzo di Pierre Benoit. Questa fuga lo condusse ad una torre d'avorio, quella dell'esteti-

smo. Il suo *Don Quichotte* è un album di immagini troppo belle: Pabst, i cui capolavori, erano stati la reazione all'estetismo fotografico degli espressionisti, cercava ora un comodo rifugio nei giochi della tecnica: egli ha dimenticato quel mirabile soggetto, e l'ha trasformato in una vera somma di immagini.

« Sul piano inclinato di questa retorica della macchina da presa Pabst è precipitato nella mediocrità. Né *Un Héros moderne* (1934), realizzato a Hollywood da un soggetto di Bromfield, né *Mademoiselle Docteur* ('37), né *Le Drame de Shangai* ('39), né *Jeunes Filles en détresse* ('39), né gli altri film che ha diretto in Francia, hanno alcun valore. Se vi si ritrova talvolta un riflesso del vecchio Pabst, è per il suo gusto dei luoghi equivoci, e non certo per una realtà sociale.

« Qualche settimana prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, dopo aver ricevuto assicurazione dalla Gestapo che non avrebbe avuto noie, Pabst è tornato nel terzo Reich, dove ha girato tre film per conto del dr. Goebbels. Il piú rilevante dei tre film fu *Le Docteur Paracelsus:* non l'abbiamo visto, ma ci dicono, autorevolmente, che tale opera fosse pervasa di spirito nazionalsocialista. Il ritorno d'un vecchio « campione » dell'antifascismo era stato condizionato: ed egli ha ottemperato a tali condizioni.

« Dopo la disfatta di Hitler, Pabst non è stato neanche scomodato da quelle autorità che invece hanno « denazificato » Leni Riefensthal, la Ninfa Egenia del Führer. Pabst si è arrischiato troppo presto a Parigi: ed è stato male accolto. Ma ha preso la sua rivincita a Venezia, dove è stato accolto trionfalmente da quello stesso pubblico che ha applaudito il film pro-fascista di Zampa, *Anni difficili.* Pareva festeggiassero lo scampato dall'epurazione, piú che lo autore de *L'Opéra des quat'sous,* che portava al Festival *Le Procès,* come una giustificazione. Come quel collaborazionista che si era scelto un avvocato ebreo, per difendersi.

Le Procès pretende, infatti, di combattere l'antisemitismo, rievocando polemicamente un processo montato da una cricca politica, nella vecchia Ungheria, su una falsa accusa di « assassinio rituale » contro una piccola comunità ebraica. I fatti sono autentici: il film non lo è, non lo è mai. E' una gelida dissertazione che non abborda mai la realtà concreta del tema. Vi è qualche *silhouette* semplificata fino alla caricatura, vi sono dei cori da melodramma lirico, una scenografia che sa di studio, qualche curiosa punta di vecchio espressionismo... Tutta questa roba non è mai animata dal soffio d'una fede, dal calore della vita, da una ricerca di autenticità, né dal gusto della realtà. Nulla, in questo compitino lungo e noioso, ricorda il vecchio Pabst: colui che trovò talento e ispirazione in una comunione — cosí breve, purtroppo — con il popolo e nelle piú alte aspirazioni umane ».

Georges Sadoul

La musica nel cinema

Roman Vlad, musicista rumeno che da vari anni risiede in Italia, compositore, pianista, studioso di problemi della musica (suoi sono i migliori saggi pubblicati in Italia su Berg e Schömberg, apparsi in Mercurio *e* L'immagine) *ha portato un notevole contributo al teatro e al balletto con* L'opera dello straccione, *regia di Vito Pandolfi, con* La Dame aux camélias, *coreografia di Aurel H. Milloss, e con vari altri spettacoli, dati anche in manifestazioni internazionali e festival. Nel cinema si è introdotto nel 1947, collaborando con Emmer e Gras — di cui è ancor oggi al fianco — per i film* Sulla strada di Damasco *e* Bianchi pascoli. *Nel 1948 ha scritto la musica di* Romantici a Venezia, Sant'Orsola, Miracolo di San Gennaro, Dramma di Cristo, Isole della laguna, *sempre per Emmer e Gras. In questo stesso anno collabora con Pozzi Bellini per* Zoo di pietra, *con Capriata per* Ombre sulla via Appia, De Profundis, Conquista dell'invisibile, *con Marchi per* Parmigiano, *con Tomei per* Prologo. *Torna con Emmer nel 1949 per* Colonna Traiana, Beato Angelico, Botticelli, Bosch (*2ª edizione*).

Dal documentario passa al cortometraggio a colori con Mario Chiari per Breve storia *ed al film normale con Mario Sequi per* Monastero di Santa Chiara, *con Marcel l'Herbier per* Gli ultimi giorni di Pompei, *con Clément per* Le mura dei Malapaga. *In questi giorni René Clair l'ha impegnato per il film che girerà in Italia per Universalia, sulla leggenda di Faust. Di Vlad saggista abbiamo letto nell'*Osservatore Romano *del*

31 ottobre 1948 il seguente scritto sulla « musica nel cinema »:

Due articoli apparsi sulle riviste *Musica* e *La Rassegna Musicale,* hanno riproposto in questi ultimi tempi il problema della musica cinematografica. Nel primo Igor Strawinsky nega recisamente l'esistenza di « problemi musicali nella creazione di una pellicola cinematografica », affermando che la musica per il cinema non avrebbe altra funzione di quella « di permettere al compositore di guadagnarsi la vita ». Secondo lui questa musica, necessariamente priva di requisiti artistici, non potrebbe aspirare che a svolgere un ruolo simile a quello che ha « la carta da parati che copre le mura di un salotto ». Chi conosce il paradossale gusto polemico dello Strawinsky saprà che è *cum grano salis* che si devono prendere queste asserzioni, la cui asprezza è dovuta forse ad una punta di orgoglio ferito: se (come riferisce il musicologo americano W. H. Rubsamen nel suo saggio sulla *Musica moderna nel film,* riprodotto ne *La Rassegna Musicale,* gennaio 1948) un produttore non avesse rifiutato la musica scritta dallo Strawinsky per un film sull'occupazione germanica della Norvegia, egli non infierirebbe, forse, contro il cinema; come non infierisce contro le riviste di Broadway e gli spettacoli del Circo Barnum, per i quali, nonostante il suo conclamato purismo, l'autore di *Petruchka* non disdegnò di comporre delle musiche assai gradevoli. Del resto lo Strawinsky stesso, prevedendo l'ovvia obbiezione che la musica da film, dovendo accompagnarsi ad un'azione scenica, si potrebbe paragonare alla musica da teatro o da balletto, respinge un tale paragone dicendo che in quest'ultimo caso il significato dello spettacolo risulta dalla « simultaneità dell'azione drammatica, narrativa e musicale », mentre nel primo caso si tratterebbe del tentativo di « spiegare » e di « descrivere » musicalmente l'azione drammatica. Con ciò non si spiega però perché nello spettacolo cinematografico la possibilità di attuare una siffatta « simultaneità » debba escludersi *a priori.* In un solo caso Igor Strawinsky ammette — riprendendo un postulato espresso anni fa da Alfredo Casella — che il film possa elevarsi a dignità d'arte: nel caso, cioè, che esso si adegui ad una musica fatta in precedenza; non sarebbero che « miscugli » tutti quei film « in cui la musica viene aggiunta come ulteriore ingrediente, dopo che l'insieme è stato preordinato... ».

Ma allora, diciamo, bisognerebbe negare pure le qualità di opere d'arte a tutte le musiche da scena composte per un lavoro drammatico preesistente.

* * *

Pur non reggendo in sede teorica, le affermazioni di Strawinsky trovano una certa giustificazione sul terreno pratico, in quantoché è innegabile che per un complesso di circostanze contingenti che riguardano l'ingranaggio industriale del cinema e il livello medio delle pellicole prodotte, i musicisti non trovano oggigiorno molte occasioni di collaborare a film alla cui realizzazione presiedono alti intendimenti artistici. Non per questo però, si deve scorgere nel cinema, come fanno alcuni, un pericolo per i musicisti i quali « attratti da facili guadagni » sarebbero disposti a venire a compromessi col loro stile, sottomettendosi ai « criteri di bassa speculazione commerciale », imposti dalla « degenerazione del gusto e dal despotismo dei produttori ». Simili compromessi inquinerebbero anche la produzione extra-filmistica di tali musicisti. Ora contro questa opinione c'è da dire anzi tutto che, ove per colpa del cinema un compositore avesse a smarrire il proprio stile, questo fatto non proverebbe altro che la sua fragilità ed inconsistenza, e rappresenterebbe dunque un male assai relativo. In secondo luogo bisogna osservare che non è affatto vero che tutti i produttori e registi richiedono dai compositori di abdicare alla propria personalità. Nel saggio citato piú sopra W. H. Rubsamen, pur lamentando il cattivo gusto di moltissimi film americani, cita una ventina di pellicole nelle quali compositori come Walton, Copland, Bliss, Toch, Rosza, Steiner, Grunberg, Eisler, Vaughan-Williams, Ireland, Prokofiev ed altri, avendo avuto carta bianca dai produttori, hanno potuto scrivere delle pagine musicali di autentico valore che rispecchiano pienamente i connotati stilistici della loro musica da concerto. A questo elenco si possono aggiungere molti altri nomi tra i quali Milhaud, Honnegger, Poulenc, Auric, ecc.) e si deve rilevare inoltre, come fa il direttore della *Rassegna Musicale* in una nota all'articolo sopracitato, che « prendendo visione della migliore produzione italiana di questi ultimi anni, non si mancherà di costatare che alle

manchevolezze musicali lamentate nel film hollywoodiano è stato riparato per gran parte in alcuni dei migliori saggi della cinematografia italiana ».

Naturalmente le difficoltà di comporre delle musiche le quali, malgrado l'adeguazione alle immagini dello schermo conservino un valore autonomo, non sono determinate unicamente da ragioni esterne, ma si devono in buona parte all'intrinseca struttura dello spettacolo cinematografico, struttura che implica (come ebbe a osservare giustamente il de' Paoli in una nota pubblicata nel numero di giugno 1948 della rivista *Musica),* « tutto un gioco di equilibri instabili fra elementi diversi come musica, immagine, parlato, rumori, organizzazione speciale del tempo ecc. che si deve risolvere ad ogni momento ».

Il problema del rapporto tra la musica e codesti elementi nell'ambito di un film si pone logicamente come un caso particolare del problema che riguarda in generale il rapporto tra la musica, gli elementi visivi e gli accadimenti drammatici del mondo esterno. Come tale, la sua impostazione richiede quale premessa il riconoscimento delle specifiche possibilità espressive della musica, il cui regno, coprendo tutta l'estensione della scala dell'umano sentire, ha al suo vertice delle zone cosí alte, che le opere che vi assurgono non possono essere riferite a nessun particolare stato d'animo, né ad un determinato evento della nostra vita, poiché nel loro significato appare raccolta e trascesa l'ultima somma di tutta la nostra esperienza umana. All'estremità opposta del mondo della musica, vi sono le possibilità allusive dell'onomatopea che sconfinano nel puro rumore. Ora, nello spettacolo cinematografico si chiede alla musica la misura di tutte le sue possibilità.

Dal semplice rumore « anestetico », usato come sfondo col solo scopo di non dar luogo al particolare effetto del silenzio assoluto, dalla sottolineatura onomatopeica, dalla pura decorazione sonora di una *musique d'ameublement* alla Satie, sino a quei momenti in cui essa diventa la « rivelazione del dramma stesso, oltre alle parole dei personaggi ed oltre le immagini dello schermo » (De' Paoli). « Serva » e « padrona » nello stesso tempo, secondo la felice espressione coniata dal Milhaud in un « Maggio Fiorentino » dedicato alla musica cinematografica. E per quale ragione un compositore dovrebbe disdegnare di valersi pure delle piú umili, delle piú periferiche possibilità della sua arte?

Perde, forse, Mozart della sua dignità e grandezza per aver composto contemporaneamente al *Requiem* i *Valzer* con le ingenue imitazioni del canarino, dell'organetto, della cornetta da postiglione e dei campanellini? O ci volle il cinema per insegnare a un Beethoven nella *Pastorale* il verso del cucco o ad uno Strauss di usare nella *Alpensymphonie* la macchina del vento e del tuono e a imitare nella *Sinfonia Domestica* i piú triviali rumori?

Certo, la musica non può « rappresentare » nessun avvenimento esterno: essa può accogliere soltanto un'eco del precipitato emotivo maturato nell'interiorità di un compositore che vive o « rivive » tale avvenimento. In corrispondenza delle svariate situazioni drammatiche che gli propone un film, il compositore potrà scrivere delle musiche valide in senso assoluto, soltanto se in ognuna di queste situazioni con i suoi corollari emotivi, egli troverà l'occasione per scoprire in sé stesso un latente bisogno espressivo. Potrà assolvere a questa condizione un artista « drammatico » nel senso che il Bergson dà a questa parola: cioè un artista in possesso di una grande ricchezza di affettività potenziale e dotato di una forte facoltà di immedesimazione, che gli permetta di rispondere alle sollecitazioni esterne rendendo reali queste virtualità del proprio animo. Nel caso contrario, l'abilità del mestiere l'aiuterà a comporre delle musiche funzionali, ma prive del crisma dell'autenticità. Particolarmente arduo sembrerebbe per i compositori moderni lo scrivere delle musiche aderenti all'immagine cinematografica senza venir meno alle esigenze del proprio gusto e senza tradire il proprio stile, cosí poco accetto anche all'avvertito pubblico dei concerti.

* * *

Gli esempi citati dal Rubsamen e la nostra personale esperienza, ci insegnano invece che in molti casi il pubblico accetta nel cinema delle « arditezze » musicali che lo disorienterebbero in concerto, per la semplice ragione che le immagini dello schermo aiutano gli spettatori a predisporre quelle zone del proprio animo nelle quali soltanto i significati di simili musiche possono trovare una rispondenza. Anzi, per bilanciare un certo

coefficiente negativo rappresentato dalla distrazione causata dall'interferenza degli elementi spettacolari, bisognerebbe spesso rincarare la dose delle asprezze invece di attutirla.

Nasce a questo punto la domanda circa la possibilità di eseguire delle musiche composte per il cinema, in sede di concerto, avulse dallo spettacolo cinematografico, o di adoperare viceversa per un tale spettacolo dei lavori sinfonici o da camera. Nonostante esempi contrari (citiamo in proposito la *Cantata Alessandro Newski* tratta dall'omonimo film) pensiamo che in linea di massima tali trasferimenti non siano raccomandabili. Una musica scritta per essere incisa su di una « colonna sonora », deve essere strumentata tenendo conto delle caratteristiche particolari di questo mezzo di riproduzione, in virtú delle quali l'equilibrio tra i vari gruppi strumentali subisce notevoli modificazioni, ciò che può rendere una musica tecnicamente perfetta dal punto di vista cinematografico, del tutto inadatta per l'acustica di una sala da concerto e viceversa. Bisogna considerare inoltre che, essendo il « tempo » dell'azione visiva piú rapido del « tempo interno » della musica, spesso nel cinema questa ultima dovrà essere di una concisione aforistica, ciò che la rende inadatta a sviluppi sinfonici di largo respiro. (Una delle difficoltà nel comporre per il cinema sta appunto nella necessità di inventare delle frasi, la cui « gittata » sia contenuta spontaneamente entro uno spazio prestabilito). Finalmente c'è da osservare che nelle musiche per film si possono e si devono sfruttare degli effetti ottenibili soltanto sulla « colonna », in sede di montaggio e di missaggio (sovrapposizione di varie « colonne », possibilità di tagliare sulla « colonna » le percussioni, lasciando solo le vibrazioni per ottenere cosí una fluidità aerea da arpa eolia, o di montare le « colonne » all'indietro, attuando non degli astratti « cammini a ritroso » schoenberghiani, ma realizzando una deformazione espressiva, specie di strisciamento spettrale, dovuto al fatto che l'emissione di ogni nota è preceduta dalla sua vibrazione, ecc.).

Molti compositori sentono le limitazioni imposte dalle esigenze del cinema come una insopportabile camicia di forza. Per altri le difficoltà da superare possono rappresentare invece un incentivo. Tant'è: « nella limitazione si rivela il maestro », dice il proverbio.

Comunque, in questo campo c'è da fare molto, e ai musicisti si presenta il compito di contribuire, nei limiti del possibile, a rialzare il livello della produzione cinematografica, la quale, per la sua vastissima diffusione, dovrebbe adempiere una missione culturale di indiscutibile importanza.

Roman Vlad

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

GEORGE WILHELM PABST: STORIA E FINE DI UN ESILIO par Giulio Cesare Castello.

M. Castello fonde son étude sur la période de l'oeuvre de Pabst qui va de son exil de l'Allemagne — d'où ce réalisateur fut obligé à partir en tant que juif — jusqu'au film qu'il réalisa en Autriche en 1947: *Der Prozess.* L'auteur, qui a écrit cet essai après avoir eu nombre de conversations avec Pabst, duquel il obtint d'intéressantes déclarations, dresse une synthèse et une analyse critique complètes des quinze années du travail accompli par cet artiste, duquel il souligne l'exemplaire cohérence de style.

PER UNA TEORIA DINAMICA DELL'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA par Giuseppe Masi.

C'est la continuation d'une étude esthétique commencée dans le numero 7, année 1948 de *Bianco e Nero.* Le chapitre de ce numéro a pour sujet la *composizione dinamica dell'inquadratura.* Un troisième chapitre — le dernier — sur le montage, va être publié sous peu.

FAVOLA E REALTÀ par Carlo Bo.

Le problème du réalisme et de la fantasie est d'actualité dans la cinématographie italienne d'aujourd'hui. M. Carlo Bo, Recteur de l'Université de Urbino, considère dans ce bref mais intéressant essai, les limites de la « fable » et de la « realité ».

USO CREATIVO DEL SUONO par John Grierson.

Dans cet article, qui est déja paru dans *Grierson en Documentary* (dont l'édition italienne sera présentée par les Editeurs de *Bianco e Nero*) M. Grierson fait un examen théorique des principes fondamentales du films sonore, en étudiant les relations entre le son et l'image, dans tous les aspects de la création cinématographique.

CONTRIBUTI DEL CINEMA ALLA LINGUA ITALIANA par Alberto Menarini.

L'auteur demontre dans cet essai, avec une large documentation, l'effet produit par le cinéma sur la langue italienne. L'étude est divisé en trois chapitres: l'influence que les films exercitent à travers les titres, les personnages, les interprètes. Nous publions ici le premier chapitre, qui à pour sujet l'influence du cinéma sur la mentalité, les moeurs, les goûts, la conduite individuelle des spectateurs (réactions, imitations, etc.). C'est donc un problème qui bien se rapporte aux études de filmologie.

ASPETTI DEL CINEMA MESSICANO par Mario Verdone.

Parmi les jeunes cinématographies, celle mexicaine est la plus intéressante, pour la valeur de ses artistes et techniciens. Les noms de Emilio Fernandez, Gabriel Figueroa, Pedro Armendariz, Maria Félix, Maria Elena Marqués, et Dolores del Rio, qui s'est unie au groupe après son activité à Hollywood, sont connus dans le monde entier. M. Mario Verdone nous donne ici un panorama bref mais complète du cinéma mexicain, auquel Eisenstein à donné le baptême.

GEORGE WILHELM PABST: STORIA E FINE DI UN ESILIO by Giulio Cesare Castello.

Castello examines in this study that period of Pabst's work which goes from his exile from Germany in consequence of the racial laws to his film realised in Austria in 1947: *Der Prozess*. The author wrote this essay after several conversations with Pabst who gave him interesting informations about his production, and traces here a complete synthetical and analytical criticism of the artist's 15 years creative activity, setting in evidence his perfect stylistic coherence.

PER UNA TEORIA DINAMICA DELL'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA by Giuseppe Masi.

This article is the continuation of a previous aesthetical study began on n. 7, 1948 of *Bianco e Nero*. This chapter deals with the *composizione dinamica dell'inquadratura*. A third and last chapter on editing will follow shortly.

FAVOLA E REALTÀ by Carlo Bo.

The problem of realism and fantasy is very actual in the present stage of Italian film production. Carlo Bo, Rector of the Urbino University, has chosen the subject of the limits of « fable » and « reality » as the argument of this short but interesting article.

USO CREATIVO DEL SUONO by John Grierson.

This essay has been already published in *Grierson on Documentary*, whose Italian translation will shortly come out with the Publishers of *Bianco e Nero*. The author develops in this article the fundamental principle of sound film, with a special reference to the relation between sound and picture.

CONTRIBUTI DEL CINEMA ALLA LINGUA ITALIANA by Alberto Menarini.

The author puts in evidence, supported by a wide documentation, the great influence exercised by the cinema on the Italian language. This study will be divided in three chapters (the influence of films by means of titles, of characters, of interpreters), of wich we reproduce here only the first part. This chapter, dealing with the influence of films on the mentality, habits, tastes and personal behaviour of audiences, suits very well with our studies on filmology.

ASPETTI DEL CINEMA MESSICANO by Mario Verdone.

The Mexican cinema is the most interesting among the young cinematographies, due to the exceptional worth of a group of artists and technicians, such as Emilio Fernandez, Gabriel Figueroa, Pedro Armendariz, Maria Félix, Maria Elena Marqués and recently Dolores del Rio who joined the Mexican cinema after her Hollywood activity. Mario Verdone in this essay draws a panoramic but complete criticism of the achievements of the Mexican film, to which Eisenstein gave the first impulse.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

Zeus Film presenta

il Poverello d'Assisi

con

LOUIS JMENEZ

ALICE PHILIPPS

regia:

ALBERT GOUT

ferrania
PANCRO C 6
ferrania
POSITIVA
ferrania

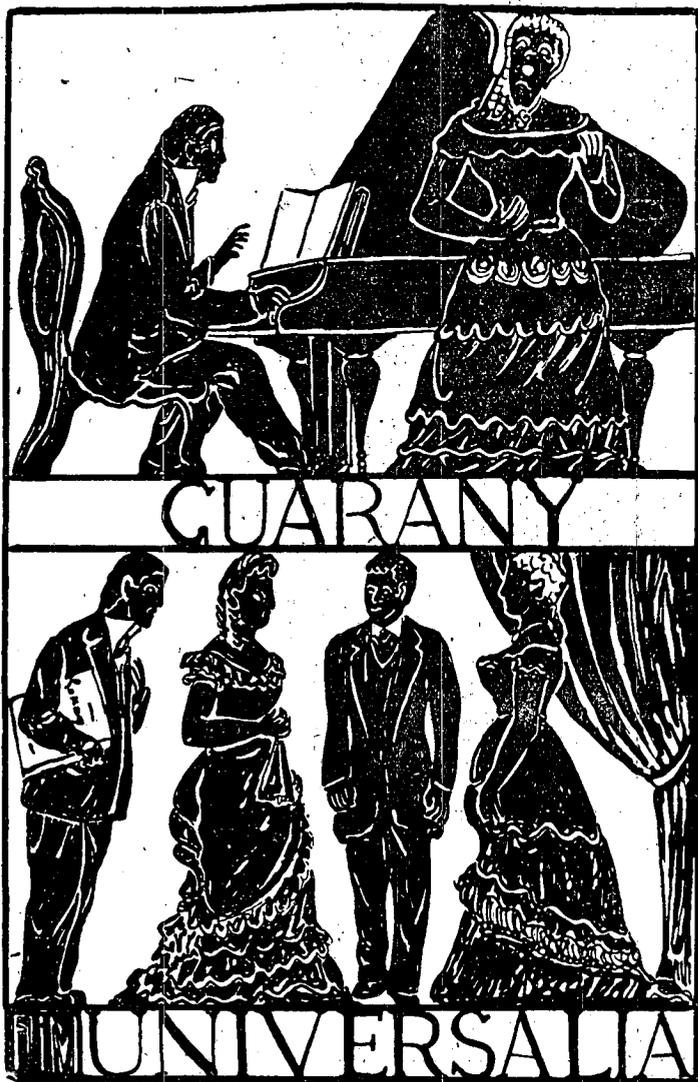
Disegno di MANFREDO ACERBO *per il film Lux* **IN NOME DELLA LEGGE**

La FILM UNIVERSALIA S.p.A. *è lieta di annunciare che è pronto per essere presentato su tutti gli schermi del mondo*

“GUARANY”

il film che attorno alla romantica figura del grande compositore brasiliano CARLO GOMES dà vita ad una avvincente vicenda d'amore e di fede che attinge alle più alte vette del sentimento e della commozione.

GUARANY

FILM UNIVERSALIA

Per valore di interpreti, per splendore di ambienti, per la vivezza di una musica calda e dolce, questo film sarà lungamente ricordato come una sosta incantata in un mondo scomparso,

È un film di

RICCARDO FREDA

INTERPRETI:

ANTONIO VILLAR

MARIELLA LOTTI

con la partecipazione di

GIANNA MARIA CANALE

ALTRI INTERPRETI:

GUGLIELMO BARNABÒ	ANNA BUAZZELLI
VITTORIO DUSE	TINA LATTANZI
CARLO LOMBARDI	DANTE MAGGIO
LUIGI PAVESE	PIETRO SHAROFF

Musiche di Carlo Gomes - Edizioni Ricordi

con la partecipazione di

LINA PAGLIUCHI - CARLO NERONI - F. FILIPPESCHI

Orchestra diretta da FERNANDO PREVITALI

Realizzato negli Stabilimenti Titanus - Esterni girati a Napoli e a Rio de Janeiro

Direttore di Produzione: GOFFREDO D'ANDREA

Direttore Generale della Produzione: RENATO SILVESTRI